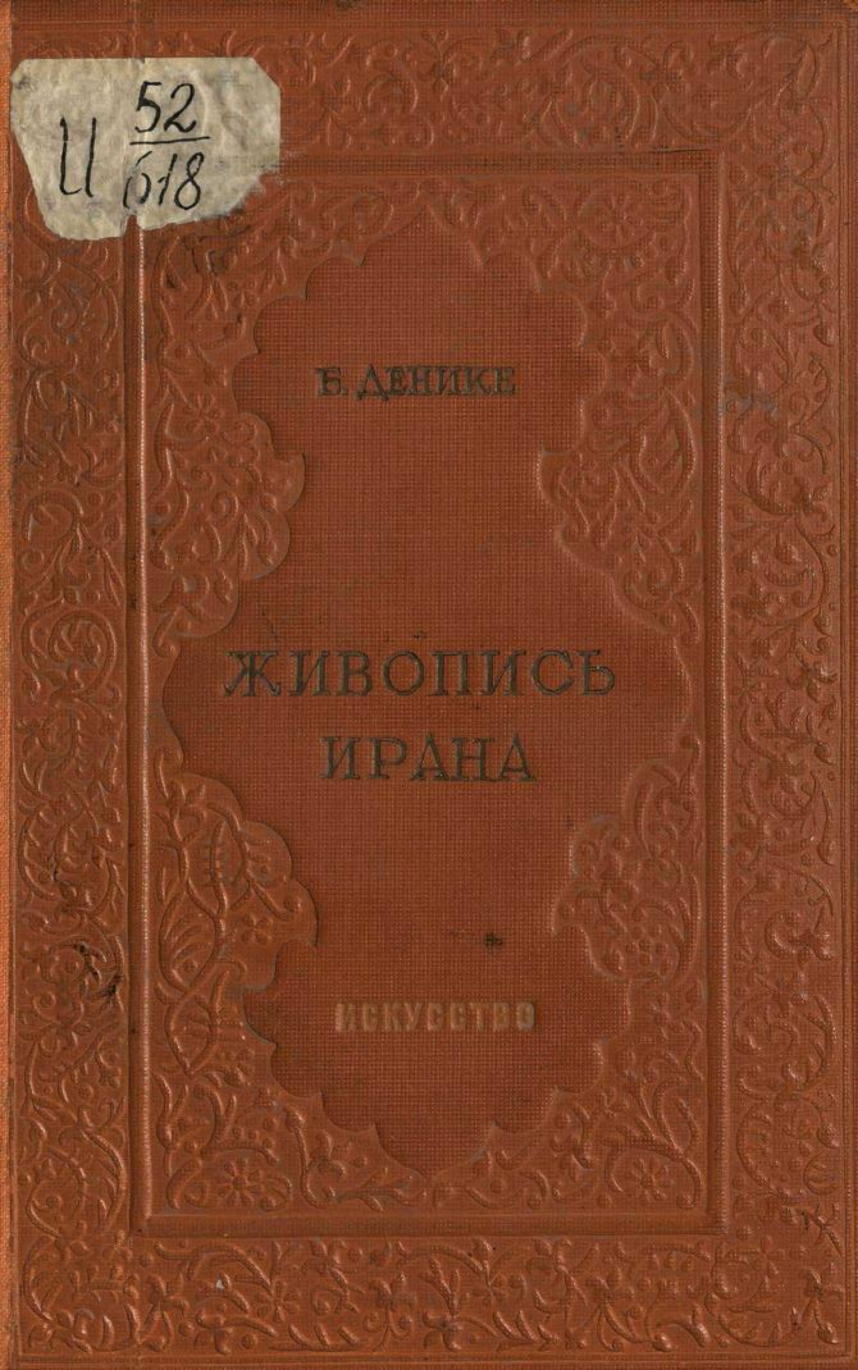

Б. ДЕНИКЕ
ЖИВОПИСЬ
ИРАНА
ИСКУССТВО



B. DENIKÉ

LA PEINTURE IRANIENNE



ÉDITION D'ÉTAT DES BEAUX ARTS
«ISKUSSTWO»
MOSCOU — 1938

Б. ДЕНИКЕ

ЖИВОПИСЬ ИРАНА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА—1938



АННОТАЦИЯ

Настоящая книга написана на основе учета материалов Международного конгресса по иранскому искусству, происходившего в Ленинграде в 1935 г. В книге освещается история иранского искусства миниатюры от его зарождения до XX в. Исторические сведения, даваемые автором, художественный анализ произведений искусства, значительное количество иллюстраций делают настоящую работу новым вкладом в советскую искусствоведческую литературу по вопросам иранского искусства.

Ce livre est en grande partie le résultat des études faites par l'auteur à l'exposition de l'art iranien au Musée de l'Ermitage, organisée à l'occasion du III-me Congrès International d'art et d'archéologie iraniens (Leningrad — Moscou, septembre 1935). L'auteur nous donne un essai sur l'histoire de la miniature en Iran depuis ses origines jusqu'au début du XX siècle. Les donnés historiques, l'analyse des miniatures, le choix des illustrations permettent de classer ce livre parmi les meilleurs de la littérature soviétique sur l'art de l'Iran.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Отсутствие в советской искусствоведческой литературе связного очерка истории иранской живописи, отвечающего современному состоянию вопроса, учитывающего многочисленные новые находки произведений иранской миниатюры, оправдывает появление нашего краткого очерка. Ближайшим же поводом является тот глубокий интерес, который возник у нашей общественности и художественных кругов к искусству Ирана в связи с празднованием в 1934 г. тысячелетия со дня рождения великого иранского поэта Фердоуси и имевшим место в 1935 г. III Международным конгрессом по иранскому искусству и археологии в Ленинграде с иранской выставкой при нем, развернутой в залах Государственного Эрмитажа. Наша работа является одним из откликов на эти события. В ней рассматривается живопись Ирана, — ценнейшее художественное наследие, — которая была столь богато представлена на иранской выставке собраниями СССР (главным образом Ленинграда, а также Киева, Тбилиси и Москвы) и ценными экспонатами правительства Ирана.

Из рукописей Тегеранского и других музеев, представленных на выставку иранским правительством, особенно значительны: великолепный экземпляр „Шах-намэ", переписанный в Герате для известного мецената Байсонкура в 1430 г., рукопись „Калила и Димна" 1410—1420 гг., „Фармакология" Диоскорида конца XIII — начала XIV вв., экземпляр „Хамсэ" Джами 1522 г. с миниатюрами, приписанными ученикам знаменитого иранского художника Бехзада, „Шах-намэ" 1443 г., рукопись „Зафар-намэ" 1529 г., два альбома с ценнейшими миниатюрами и пр. — всего несколько сот миниатюр.

Еще более замечательны сокровища иранской миниатюры, хранящиеся в Ленинграде: в Государственном Эрмитаже, Госу-

дарственной Публичной библиотеке и Институте востоковедения Академии наук СССР. В первую очередь отметим богатейший подбор иллюстрированных „Шах-намэ", начиная с одной из древнейших в мире рукописей этой поэмы — 1333 г. и кончая замечательными образцами XVII в.

Стремясь дать очерк истории иранской живописи, соответствующий современному состоянию науки об этой отрасли мирового искусства, мы иллюстрируем нашу работу наиболее характерными для каждого периода и выдающимися в художественном отношении миниатюрами. Ряд снимков публикуется впервые по оригиналам советских собраний. При иллюстрациях будет помечено, из каких изданий взяты воспроизводимые снимки, в каких собраниях эти издания хранятся. Список главных сокращений цитируемых трудов приложен в конце книги.

Транскрипция слов на восточных языках установлена и унифицирована специалистом по иранистике.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе мы ставим своей задачей изучение иранской живописи, особенно книжной миниатюры.

При рассмотрении иранской живописи мы размещаем материал в нашей работе в такой последовательности: сначала мы разбираем вопрос о происхождении и первых шагах живописи Ирана, затем рассматриваем иранскую миниатюру феодального Ирана в монгольский период (XIII—XIV вв.), в тимуридскую эпоху (XIV—XV вв.) и в эпоху Сефевидов (XVI—XVII вв.); в заключении дается краткий обзор живописи XVIII—XIX вв. и обсуждается вопрос о европейском влиянии на иранскую живопись.

Нам кажется целесообразным предварительно разобрать вопросы об отношении ислама к живописи и искусству вообще (вопрос о запрещении исламом изображений живых существ в искусстве), о круге сюжетов восточной миниатюры и о технике живописи книжной миниатюры.

Вопрос о запрещении изображений довольно сложен и в толковании его не мало спорного. Так, принятое искусствоведами Востока Кюнелем, Дицем и нами в ранней нашей работе „Искусство Востока" объяснение, что запрещение соблюдалось главным образом суннитами, а шииты допускали изображе-

ния, сейчас следует признать недостаточным. Много ценного материала дал по этому вопросу Арнольд.

В самом коране только в одном месте имеется прямое запрещение работы художников, собственно скульпторов. Вот этот стих: „О верующие! вино, азартные игры, статуи (ансаб) суть навождения сатаны; воздерживайтесь от этого, и вы будете счастливы!“

Запрещений изображать живые существа следует искать в комментариях к корану. „Несчастье, — читаем мы там, — тому, кто будет изображать живое существо! В день последнего суда лица, которых художник представил, сойдут с картины и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда этот человек, не могущий дать своим созданиям душу, будет сожжен в вечном пламени“. Или в другом месте: „Бог послал меня уничтожить людей троякого рода: гордецов, многобожников и живописцев. Берегитесь изображать господа или человека, а пишите только деревья, цветы и неодушевленные предметы“.

В мусульманском предании (хадисах) есть четыре вида запрещений изображений. Там, между прочим, выносится проклятие тем изображениям пророков и святых, которым поклоняются (это скорее запрещение идолопоклонства); запрещается также иметь ткани и подушки с изображениями.

Писатель Навави в XIII в., основываясь на упомянутых четырех хадисах, запрещает иметь у себя какое-либо изображение, имеющее тень [1]. У Бухари

---

[1] L. Massignon. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam („Syria“, t. II, fasc. 1).

читаем: „Ангелы не войдут в дом, где находится картина или собака“.

Как бы то ни было, изображения в мусульманском искусстве встречались не только в эпоху, предшествующую XIII в., но и позднее. Относительно рано — именно с XI в. — начали проводить запрещение в мавританской Испании и на севере Африки; с XIV в. — в Египте, Передней Азии и у турков-османов. Иранцы и мусульмане Индии более или менее строго проводили запрещение изображений только при украшении мечетей и других сооружений культа.

Арнольд в своем „Painting in Islam“ (стр. 16) указывает, что запрещение изображений практиковалось не только суннитами, но и шиитами. Причина же существования изобразительного искусства — и порой весьма значительного его развития — лежит в том, что эти запрещения выполнялись только частично или совсем не выполнялись. Так, не случайным, повидимому, является то обстоятельство, что стенные живописи в дворцах Кусейр-Амра и Самарра встречались главным образом в банях. Внутри мечетей изображения совершенно отсутствуют; снаружи же еще имеют место изображения зверей (например, в Амиде).

Наиболее вероятным представляется такое толкование: бесспорно, что запрещение изображений применялось одинаково и в среде суннитов и шиитов; шиитская сунна и хадисы (толкование корана и предания) не менее строго запрещают изображения, чем суннитские, и тем не менее изобразительные искусства, в том числе и скульптура, развивались и в шиитской и в суннитской среде. Таким образом утверждение, что изображения свободно развива-

лись только среди шиитов (т. е. главным образом в Иране),—ошибочно: изображения были и в среде суннитов. Но нужно отметить, во-первых, что в разные эпохи отношение к запрещению было различно; во-вторых, что в культовых зданиях (за немногими исключениями)[1] изображений не было; в-третьих, изображения встречаются главным образом в зданиях, недоступных широким массам, главным образом в интимнейших помещениях дворцов (в гаремах, банях), на предметах, предназначенных для пользования двора и высшей аристократии (миниатюры рукописей, ценные сосуды и пр.). Это объясняется социальными причинами: придворные круги—знать—считали возможным для себя нарушать религиозные запрещения, сохраняя их в силе для народных масс.

Заметим, однако, что шииты в целом относились более терпимо к изображениям, чем сунниты.

Что касается сюжетов книжной миниатюры, то восточные художники иллюстрировали исключительно книги светского содержания. Ни коран, ни другие сочинения культово-религиозного содержания на Ближнем Востоке не иллюстрировались. Область иллюстрируемых сочинений довольно ограничена. Первыми иллюстрированными книгами были манускрипты естественно-научного содержания. В арабских переводах греческих трактатов по медицине, физике и астрономии брались изображения

[1] Ср., например, изображение зверей и птиц на некоторых иранских изразцах XIII в., драконов — на порталах мечети в Аннау, борьбы животных на портале медресе Шир-Дор в Самарканде и пр.

с греческих оригиналов и только в художественном отношении по-новому формулировались. С XIV в. иллюстрируют „Космографию“ Казвини. Затем иллюстрировались басни Бидпаи („Калила и Димна“) в переводе ибн Мукаффа и „Бестиарий“ ибн Бахтишу.

Иллюстрированные исторические книги являются ценнейшими документами о культуре, начиная с монгольской эпохи. Из таких исторических сочинений отметим прежде всего „Историю пророков и царей“ Табари (ум. в X в. в Багдаде), иранца по происхождению. История Табари заключает в себе главным образом легендарные рассказы о древних царях Ирана до Александра, о „царях уделов“ от Александра до Сасанидов и о сасанидской династии; затем излагаются события за мусульманский период, причем изложение доводится до 302 г. хиджры (914—915). По мнению В. В. Бартольда [1], „летописный свод Табари представляет образец строго научного, по понятиям того времени, исторического труда, в котором все другие цели заслоняются заботой о возможной полноте материала и возможно точной передаче слов источников“. Несмотря на полное отсутствие в труде Табари элемента занимательности, им широко пользовались во всем мусульманском мире, как незаменимой сводкой фактического материала.

Из других исторических сочинений, иллюстрировавшихся мусульманскими художниками, назовем „Историю“, написанную визирем монгольских ханов Рашид-од-Дином около 1300 г.; наконец, „Зафар-

[1] Акад. В. В. Бартольд. Мусульманский мир, II, 1922, стр. 53.

намэ", где Шараф-од-Дин из Иезда описал подвиги Тимура.

В Иране особенно охотно иллюстрировали поэтические произведения, в первую очередь „Шах-намэ" Фердоуси (поэма закончена около 1010 г.). Иллюстрированные рукописи знаменитой поэмы дошли до нас непрерывным рядом, начиная с XIV в.

Величественный национальный эпос Ирана, которому Фердоуси (около 935—1020) придал поэтическую форму, давал весьма богатый материал воображению иллюстратора, и до нас дошел целый ряд манускриптов „Шах-намэ", то снабженный сотнями миниатюр, то лишь немногими, иллюстрирующими излюбленные эпизоды [1].

Грандиозная эпическая поэма „Шах-намэ" представляет собой колоссальных размеров поэтическое произведение, заключающее до шестидесяти тысяч двустиший (бейтов). Создание „Шах-намэ", главного труда Фердоуси, было подвигом чуть ли не всей его жизни. На написание своей поэмы Фердоуси затратил до 35 лет. Поэма охватывает всю мифическую и легендарную историю Ирана с древнейших времен до арабского завоевания в VII в. н. э. В поэме красной нитью проходит основная идея— борьба двух противоположных начал: начала доб-

[1] Советский читатель имеет в настоящее время возможность познакомиться с переводами отрывков из лучших произведений иранских поэтов по вышедшему в 1935 г. сборнику „Восток", вып. 2-й, „Литература Ирана X—XV вв.", где, между прочим даны ряд отрывков из „Шах-намэ" в переводе М. М. Дьяконова и статья о Фердоуси. В 1934 г. вышел сборник перево дов Лозинского из „Шах-намэ" (20 отрывков). Сборник „Фердоуси", Ленинград, 1934.

рого и начала злого. Первая часть поэмы заключает в себе поэтическое отображение легендарного периода, в конце которого встречаются имена исторических лиц: Дара (царя Дария), Александра Македонского; историю последнего Фердоуси передает исключительно на основании восточных сказаний. Вторая часть посвящена уже историческому периоду—истории Сасанидов, кончая арабским завоеванием и смертью последнего царя из династии Сасанидов—Ездегерда III. Но, рассказывая об исторических событиях сасанидского периода, поэт, сообщая правильные сведения о последовательности правлений, о некоторых исторических событиях, окутывает свое изложение элементами фантастики, легенды, романтической выдумки.

Для художника-миниатюриста поэма дает неисчерпаемый материал, и в различных манускриптах поразному иллюстрируются разные моменты из этой грандиозной эпопеи. То иллюстрируются преимущественно военные сцены, сцены битв, единоборства витязей, то сцены охоты, то главное внимание художника привлекают сцены, рисующие успехи культуры (например, „Джемшид обучает людей ремеслам“), сцены бытового характера (например, „Свадьба Сиявуша и Ферензис“). Есть в миниатюре и отражение первой попытки освободительной борьбы народа с тиранами: свержение царя Зохака кузнецом Кавэ, поднявшим против него народное восстание. С особенным интересом художники иллюстрировали подвиги богатыря Рустема и трагическое единоборство его с собственным сыном—Сохрабом. Иллюстрируются также страницы поэмы, посвящен-

ные любви: великолепный эпизод о любви Заля и Рудабэ (особенно часто сцену проникновения Заля в замок Рудабэ) и трогательную историю любви Бижана и Мениже („Бижан и Мениже в шатре", „Рустем извлекает Бижана из колодца"). Есть миниатюры, отражающие элементы фантастического и сверхъестественного, как-то: изображение полета на орлах на небо Кай Кауса, сцены возвращения Заля его отцу волшебной птицей Симургом. Из исторических лиц часто изображаются Бахрам Гур („Бахрам Гур и Азадэ на охоте", „Бахрам Гур с четырьми дочерями мельника"), Хосрой Ануширван, Хосрой II Парвиз. Изображается иногда в миниатюрах и сам Фердоуси. То мы видим его подносящим свою поэму султану Махмуду Газневи, то миниатюра представляет сцену передачи Фердоуси мешков с серебром от султана. Согласно преданию, сцена происходила в бане: Фердоуси в негодовании на несправедливую оценку его труда роздал присланное ему серебро банщику, продавцу прохладительных напитков и посланному султана.

После „Шах-намэ" чаще всего иллюстрировали 5 поэм романтика Низами (ум. в 1178 г.), так наз. „Хамсэ". Поэмы эти следующие: 1) философски-морализирующая поэма „Сокровище тайн", 2) история любви Хосроу и Ширин, 3) меланхолическая баллада о Лейле и Меджнун, 4) повесть о Бахрам Гуре и дочерях властителей „семи климатов", 5) книга сказаний об Александре Македонском.

Особенно часто изображали эпизод „Вознесения на небо Мохаммеда", встречу Хосроу с Ширин и посещение Меджнуна Лейлой в пустыне.

Охотно иллюстрировали также „Бустан“ и „Голестан“ Саади (ум. в 1291 г.), „Диван“ Хафеза (ум. в 1391 г.) — прославленную книгу любви и вина, „Юсуф и Зулейха“ Джами (XV в.); реже иллюстрировали Энвери и Джелал-од-Дин Руми, составляющих вместе с вышеназванными семизвездие на небе иранской поэзии. Нередко снабжали миниатюрами также популярные поэмы Амира Хосроу Дехлеви и Амира Шахи.

Теперь остановимся на вопросах техники миниатюрной живописи, на приемах и общем характере работы мусульманского художника-миниатюриста.

В обыкновенных манускриптах художник рисовал основные линии композиции черным или красным карандашом, а затем писал красками. В рукописях, особенно роскошных, ход работы был иной: по наблюдениям исследователя иранской миниатюры Блоше копиист-каллиграф оставлял страницу, предназначенную для миниатюры, чистой, и художник наклеивал на нее специальный лист, на котором писал миниатюру. Этот листок покрывался особой грунтовкой на гумми-арабике и по ней делался рисунок и производилась раскраска; на некоторых листах живопись настолько густа, что образует род рельефа.

Различают работу миниатюриста в подлинном смысле этого слова и художника-позолотчика, украшающего манускрипт унванами — орнаментальными украшениями всякого рода, — заставками, концовками, орнаментом на полях и пр. По Кюнелю работа миниатюриста протекает следующим образом: на тщательно выглаженной полированным агатом

или хрустальным яйцом бумаге художник набрасывает рисунок влажной кистью водяными линиями, а затем обводит контур черным или красным; после этого накладывает тщательно растертые, густо текущие краски, каждую отдельно, маленькими, жесткими кисточками. Иные художники прославились уменьем выполнять тончайшие штрихи с помощью кисточек из волоса белки или бородки птичьего пера. Когда рукопись писали на цветной бумаге, середину листа оставляли пустой, а широкие поля украшали рисунками тушью, которые потом покрывались золотом или серебром. Серебром же обыкновенно пользовались при изображении воды на миниатюрах. Серебро со временем чернеет от окисления, чем объясняется чрезмерно темная окраска всех ручьев, источников, водоемов, изображаемых на миниатюрах[1].

Кроме иллюминирования рукописей, восточный художник писал миниатюры на отдельных листах — это или портреты или жанровые сцены и наброски с натуры; иногда это подготовительные эскизы. Такие миниатюры на отдельных листах написаны клеевыми красками, или это рисунки тушью, порой чуть расцвеченные или тронутые золотом. Собиратели составляли альбомы из таких миниатюр (так наз. муракка). Художники были не только иллюстраторами книг, они давали также рисунки для ковров, для парчи и бархата, для лаковых переплетов манускриптов.

---

[1] О технике и составе красок см. также Cl. Huart. Les calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman. Paris, 1908, стр. 18—20.



I. „ХАМСЭ“ НИЗАМИ. 1490 г.

I. „KHAMSÉ“ DE NISAMI, 1490.



ГЛАВА I

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ПЕРВЫЕ ШАГИ ЖИВОПИСИ ИРАНА

Развитие иранского искусства начинается в VI в. до н. э. в сложившемся в эту эпоху колоссальном государстве, которым правили цари из династии Ахеменидов (VI — IV вв. до н. э.).

Империя Ахеменидов включала в свои пределы, кроме Ирана в собственном смысле, всю Малую Азию, Палестину, Месопотамию, Египет, Среднюю Азию и доходила до пределов Индии. Об ахеменидском искусстве мы получаем представление по памятникам архитектуры: грандиозным дворцам в Персеполе и Сузах и по памятникам скульптуры: рельефам, покрывающим стены этих дворцов, частью открытых раскопками за последние годы. Характерной формой каменной архитектуры дворцов ахеменидского периода являются многоколонные приемные залы с плоскими деревянными перекрытиями. Сюжеты рельефов — это частью композиции символического характера, изображающие царя в борьбе

с чудовищами, частью длинные фризы с изображением шествия представителей важнейших народов ахеменидской империи, несущих дары царю. Но памятников живописи ахеменидского периода до нас не дошло, нет даже сведений о существовании живописи в Иране в эту эпоху.

Первые сведения об иранской живописи и первые дошедшие до нас произведения живописного искусства Ирана относятся лишь к следующему периоду иранской истории—арсакидскому или парфянскому. Ахеменидская империя пала в результате завоевательных походов Александра Македонского (IV в. до н. э.). На ее развалинах образовался ряд государств с сильным влиянием эллинистической культуры и искусства. В Иране в III в. парфяне основали монархию, которой правила династия Арсакидов (III в. до н. э.—III в. н. э.). Искусство арсакидского периода мало известно. Из архитектурных памятников наиболее выдающийся — дворец в Хатре (I в. н. э.) с декоративными элементами эллинистического типа; интересные материалы этой эпохи найдены раскопками советских археологов 1930—1936 гг. в древней столице арсакидского периода — в Несе (в Туркмении — близ гор. Ашхабада). О живописи этого периода есть упоминание в литературных источниках. Так, арабский географ и историк X в. н. э. Масуди рассказывает, что Арсакиды украшали свои роскошные дворцы живописью. Исследования и раскопки последних двух десятилетий подтверждают эти сведения. В 1916 г. в развалинах Кух-е-Ходжа в Систане (в юго-восточной части Ирана) были открыты А. Стэйном росписи в обнаруженных зданиях, а затем в Кух-е-Ходжа были

в 1929 г. произведены раскопки [1]. Установлено, что дворец основан в I в. н. э., большая часть комнат была первоначально расписана, но в настоящее время состояние живописи плачевное; тем не менее видны черты сильного влияния греческого искусства в орнаментальных мотивах (например, пальметты), в изображениях человеческой фигуры (амуры верхом на лошади или леопарде), перспективные сокращения в духе эллинистического искусства и пр.

О живописи в сасанидский период известно значительно больше. Период монархии династии Сасанидов (III — VII вв.), сменивших в Иране династию Арсакидов и образовавших сильную централизованную империю, характеризуется стремлением восстановить величие иранского государства ахеменидской эпохи. В области культуры, в противовес столь сильному в эпоху Арсакидов воздействию эллинизма, Сасаниды стремились восстановить многие черты, свойственные культуре ахеменидского Ирана. В эпоху Сасанидов создалось мощное искусство, не мало памятников которого сохранилось до нашего времени [2]. Из памятников архитектуры имеют особенное значение дворцы в Фирузабаде, Сарвистане и Ктесифоне, последний замечателен своей мощной портальной аркой. Картину развития сасанидской скульптуры можно проследить по рельефам на скалах. Более ранние

---

[1] См. A. Stein. Innermost Asia. L., 1928, и E. Herzfeld. Archeological history of Iran. London, 1935.

[2] Об искусстве сасанидской эпохи см. на русском языке: И. А. Орбели. Сасанидское искусство (журнал „Восток“. 1924, № 4) и И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. Л., 1935.

из них в их сильной моделировке фигур и композиции еще не лишены черт зависимости от греко-римского искусства (рельефы III—IV вв. в Южном Иране), более поздние, а именно в Так-е-Бостане в Западном Иране, — характеризуются значительно меньшей монументальностью, освобождением от черт воздействия греко-римского искусства, большой плоскостностью и обобщенностью трактовки фигур. Замечательна также сасанидская торевтика (изделия из серебра и бронзы), лучшее в мире собрание которой находится в Государственном Эрмитаже. Наконец, в сасанидскую эпоху достигла, повидимому, довольно значительного развития и живопись. Ряд сведений о ней встречается в литературных источниках.

Поэт аль-Бухтури (ум. ок. 897 г.)[1] сообщает, что остатки живописи во дворце в Ктесифоне, столице Ирана в сасанидский период (III—VII вв.), еще существовали в его время. Он описывает один из сюжетов этих стенных росписей, а именно изображение битвы между иранцами и римлянами при взятии Антиохии Хосроем Ануширваном в 538 г. н. э.; он упоминает о красках этой живописи — зеленой, желтой и красной; воины, одни вооруженные палками, другие защищающиеся щитами, кажутся ему столь похожими на живых, что он не мог поверить, что они написаны, пока не прикоснулся к ним руками.

Анонимный автор хроники „Моджмель от-таварих" рассказывает о произведении под названием „Портреты властителей сасанидской династии". Арабский писатель Масуди (в X в.) сообщает, что он видел в

---

[1] Arnold. Painting in Islam. London, 1928, стр. 63.

библиотеке одной старинной семьи в Фарсе подобный манускрипт.

Памятников живописи сасанидской эпохи в самом Иране пока обнаружено мало, и более полное понятие о ней можно иметь по живописи с иранскими элементами, найденными в Бамиане (в теперешнем Афганистане). Упомянем также о фресках греко-сасанидского стиля III в. н. э. из Дура-Европос на Евфрате. Фрески Бамиана и Дохтар-е-Нуширвана, открытые Годаром и Акэном, Груссе[1] называет сасанидо-буддийскими. На фресках Бамиана — буддийских по содержанию, — относимых к эпохе III — VI вв., встречаются наряду с изображением будд и буддийских монахов изображения сасанидских царей того типа, который известен по монетам; встречается также тип иранского рыцаря в его своеобразной одежде. В Дохтар-е-Нуширване по дороге из Кабула в Бамиан в Афганистане можно видеть между прочими изображениями иранского царя, сидящего на троне со звериными головами и опирающегося на меч.

Наиболее ранним образцом стенной живописи Ирана исламской эпохи является фрагмент из Тегеранского музея, который был выставлен на Лондонской выставке иранского искусства в 1931 г. и воспроизведен в иллюстрированном путеводителе по ней[2]. На этом довольно плохо сохранившемся фрагменте изображено шесть человеческих фигур с круглыми лицами и узко прорезанными глазами. Фрагмент этот относится предположительно к X в.

---

[1] R. Grousset. L'Iran extérieur: son art. Paris, 1932, стр. 9.
[2] Стр. 101.

А. У. Пооп отмечает здесь влияние центрально-азиатского и дальневосточного стиля[1]. Наличие этого фрагмента стенной живописи подтверждает приведенное в предисловии к „Шах-намэ“, написанном в XV в. по приказанию Тимурида Байсонкура, известие о существовании живописи в эту эпоху. Там сообщается, что стены комнаты, где помещался Фердоуси при дворе Махмуда Газневида, были покрыты живописью, изображавшей оружие всякого рода, лошадей, верблюдов и тигров, портреты царей и героев Ирана и Турана. Восточные историки сообщают ряд данных о живописи. Мукаддаси говорит о дворце X в. в Ширазе и упоминает, что одна из комнат была украшена живописью. Ибн аль-Факих сообщает, что в Нимиваре (в провинции Исфаган) было здание, украшенное живописью. Мохаммед ибн Ибрахим пишет об одном из сельджукских дворцов, украшенных художественной росписью[2].

К X же веку относятся первые известия о книжной миниатюре, причем отмечается участие китайцев в иллюстрировании рукописей. В написанном прозой предисловии к „Шах-намэ“ сообщается, что правитель Бухары из династии Саманидов Наср ибн Ахмед (913—942) приказал перевести с арабского книгу басен „Калила и Димна“, которую слепой поэт Рудеги переложил в стихи, а китайцы украсили живописью, „чтобы всякий получил удовольствие от того, что он слышит и видит“. Эти китайские живописцы прибыли

[1] A. U. Pope. An Introduction to Persian Art. 1930, стр. 48.

[2] Ср. доклад Мехмет Ага-Оглу на Лондонском конгрессе 1931 г. (Proceedings ... of the Second International Congress of Persian Art, стр. 25).

в свите китайской принцессы, приехавшей в Бухару, чтобы сделаться женой Нуха, сына Насра. Таким образом устанавливается, что иранцам X в. стала известна китайская живопись, и этим объясняются дальневосточные черты в стиле вышеописанного фрагмента стенной росписи.

При сложении иранской живописи при исламе отмечается влияние манихейской живописи, а также христианской (сирийской и византийской).

В основе же стиля раннеиранской живописи должны были лечь элементы живописи сасанидской эпохи, т. е. стиль не дошедшей до нас пехлевийской книжной миниатюры и известной лишь по немногим вышеотмеченным примерам стенной живописи. А все другие влияния лишь видоизменяли традиции сасанидского искусства.

В истории возникновения мусульманской книжной миниатюры может быть отмечен ряд повлиявших на нее элементов. Это, во-первых, влияние несториан, сиро-египетских христиан. Далее должна быть отмечена роль манихеев, проникших в VIII в. в Месопотамию и пользовавшихся большим благоволением Бармекидов и халифа Мамуна (813—833).

Мани, основатель религиозного учения манихеев, происходил из Ирана, действовал в Индии и Тибете и был умерщвлен в 275 г. н. э. сасанидским царем Бехрамом I. Возникшее в III в. н. э. в Иране и Месопотамии религиозное учение Мани — манихейство — имеет в своей основе древневавилонскую религию, осложненную заимствованием из древнеиранской религии — зороастризма и христианства; есть в нем и элементы влияния буддизма. Манихейство характери-

зуется крайним аскетизмом, отрицало брак, отрицательно относилось к государственному культу и многим государственным установлениям, что повело к гонениям на Мани и его последователей со стороны представителей государственной власти. Традиция прославила Мани как замечательного художника. Художником его считали и иранские поэты: Фердоуси и Хафез. Сообщают, что в XI в. в княжеских библиотеках находились рукописи, иллюстрированные его рукой[1]. В монастырях, основанных его последователями, живописные изображения — стенопись и книжная миниатюра — получили большое распространение. О красоте и роскоши манихейских книг сообщают и арабский ученый IX в. аль-Джахиз и христианские писатели: блаженный Августин и Ефрем Эдесский. Две миниатюры на полуистлевшем листке, найденном экспедицией Лекока в Китайском Туркестане, дают представление о манихейской живописи. Эти фрагменты, хотя и возникли в отдаленном государстве уйгуров, могут, повидимому, дать нам понятие о стиле, который влиял в IX в. на багдадскую школу. Кюнель полагает, что миниатюры, найденные экспедицией Лекока, отражают черты сасанидского искусства и что искусство миниатюры, вероятно, было перенесено манихеями в эпоху Сасанидов в Туркестан, где получило дальнейшее развитие. Миниатюры, найденные Лекоком, отличаются удивительной живостью красок. На одной *(рис. 1)* изображены в тени цветущих деревьев два ряда жрецов в священнослужительских костюмах — в белых одеждах

[1] Cumont. Mani et les origines de la miniature persane („Revue archéologique", 1913).

и белых тиарах; они представлены сидящими и пишущими. На обороте изображены музыканты в разноцветных костюмах, сидящие на коврах *(рис. 2)*. Арнольд в своей работе „Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting“ (1924 г.) также пытается установить в иранской миниатюре пережитки школы Мани — манихейства. Наряду с сасанидским элементом в манихейской живописи, найденной в Восточном Туркестане, Лекок[1] видит в ней также византийские (особенно в композиции), китайские и гандхарские элементы.

По мнению Лекока, найденные в Турфане интересные и характерные манихейские миниатюры относятся к эпохе расцвета уйгурского государства (750—850), и нам такая датировка кажется приемлемой.

Отметим ряд интересных и характерных черт в этих миниатюрах. Замечательны женские головы *(рис. 3)* иранского типа. Интересен фрагмент *(рис. 4)*: на одной стороне манихейское духовенство и изображение божеств (в том числе и индийский Ганеша с головой слона); на другой стороне — картина манихейского праздника — бема в память Мани. Здесь изображены собравшиеся на празднество пять степеней манихейского общества: учителя — „сыны кротости“ Мани, его ученики, правители („сыны ведения“ — епископы, „сыны разума“ — старцы), electi („сыны тайн“) и auditores; тут же изображены ваза с виноградом и дынями и столик с пшеничными хлебцами в виде солнца и месяца — лишь этот вид пищи был разрешен манихеям, как заключающий частицы света.

[1] A. von L e C o q. Die buddistische Spätantike in Mittelasien. Zweiter Teil. Die Manichaeischen Miniaturen, 1923, стр. 18—20.

Исключительно хороша красочная гамма этих миниатюр: ярко синие фоны, красные, зеленые тона, ослепительный белый, сияющее золото, тонкие черные и красные контуры лиц и предметов.

Прежде чем перейти к памятникам иранской книжной миниатюры в собственном смысле, остановимся на школе миниатюры, которую одни из исследователей причисляют к числу школ иранской живописи, другие же считают не иранской, а месопотамской.

В своей книге „Искусство Востока“ мы выделили в особый раздел арабо-месопотамскую школу миниатюры XIII—XIV вв. Ряд найденных новых памятников, новые датировки памятников уже ранее известных, сближение их с чисто иранскими памятниками, в частности с изображениями на иранской керамике XII—XIII вв. рейского и кашанского типов, позволяют теперь, как нам кажется, говорить о более тесной связи этой школы с искусством Ирана. Иные авторы считают ее ветвью иранского искусства. Нам кажется, что здесь налицо некоторая недооценка наличия арабского элемента в этих миниатюрах, иллюстрирующих сочинения на арабском языке, иногда (например, „Макамы“ Харири) произведения арабских писателей.

Влияние Ирана на арабскую культуру, особенно в Месопотамии, было велико, но не поглощало целиком ее самостоятельности. Поэтому, продолжая считать эту школу самостоятельной, а не частью иранской, в виду ее тесной связи с Ираном, мы остановимся на ней и разберем ее памятники, особенно вникая в ее характеристику, которую находим в последних работах по иранской миниатюре, как-то: Сакисиана,

в трудах Биниона, Грея и Уилькинсона, а также И. Щукина[1]. Последний подчеркивает связь этой школы с живописью, украшающей рейскую керамику XII и XIII вв. Далее он указывает, что при аббасидском дворе в их столицах — Багдаде и Самарре — большую роль играли иранцы, занимая часто важные служебные посты, что ко двору были привлечены в большом количестве иранские поэты и художники.

Как характерную черту первых произведений аббасидской школы И. Щукин выдвигает их реализм, затем он отмечает наличие наследия классической древности, воспринятой через посредство христианского искусства (не только ортодоксального византийского, но и несторианского и яковитского). Но следы классического искусства уступают в своем значении древнему иранскому началу, составляющему преобладающий элемент в произведениях аббасидской школы.

Сакисиан, напротив, полагает, что багдадскую школу нельзя считать иранской, и она остается, по его мнению, за пределами развития иранской миниатюры. Ее можно было бы считать целиком иноземной, если бы после завоевания Ирана монголами и установления столицы в Багдаде эта школа не повлияла на начальное развитие иранской живописи в монгольский период.

BWG (стр. 21) утверждает, что эту школу нельзя называть ни аббасидской, ни сельджукской, а ско-

---

[1] Musée National du Louvre. Ivan Stchoukine. Les miniatures persanes. Paris, 1932, стр. 9—12.

рее месопотамской или багдадской. В Месопотамии арабы нашли атмосферу, пропитанную иранской культурой, но вместе с тем здесь, на западе, было постоянное соприкосновение с римской империей, а позднее с Византией. В миниатюрах рукописей можно встретить параллели с христианскими миниатюрами.

Мы познакомимся в дальнейшем с основными этапами развития месопотамской школы, особенно с теми ее сторонами, где могли сказаться иранские черты, потому что в число источников, образовавших миниатюру аббасидского периода, были привнесены, может быть, и зороастрические традиции, а также рассмотрим месопотамскую школу с точки зрения возможности ее влияния на иранское искусство, в частности на миниатюру.

Отметим здесь также значение в этом смысле древнейших стенописей VIII и IX вв. — в Кусейр-Амра (в Сирии) и в Самарре (в месопотамском Ираке).

Стенописи Кусейр-Амра с их аллегориями, сценами из повседневной жизни и полными наблюдательности изображениями животных представляют собой проявление восточного эллинизма — создание греческих или сирийских художников, находившихся на службе у омайядской династии.

Живопись Кусейр-Амра следует датировать омайядским периодом (а именно первой половиной VIII в.), что доказывается изображениями правителей этой эпохи в ее стенных росписях. Об этих стенописях недавно вышла работа Janssen et Savignac „Les châteaux arabes Queseir'Amra, Haranah et Tûba", Paris, 1922, являющаяся ценным дополнением к публикации о Кусейр-Амра Венской академии наук (1907).

Очень сильно расширило наши знания старейших образцов стенной живописи в мусульманском искусстве открытие росписей дворцовых сооружений в Самарре, относящихся к IX в. н. э. Опубликование всего открытого материала в работе Герцфельда „Wandmalereien von Samarra“, Berlin, 1928, познакомило нас с тематикой и художественным характером этих росписей (ср. *рис. 5*—„Танцовщицы“).

Древнейшие дошедшие до нас миниатюры мусульманского мира возникли не в Сирии и не в Месопотамии, а в Египте и восходят к X в. Важным центром развития живописи был в мусульманском мире Египет (в частности Каир). Уже давно были известны среди собраний папирусов эрцгерцога Райнера из Файюма и эль Ушмунеина, хранящихся в национальной библиотеке в Вене, фрагменты IX—X вв., но надлежащим образом изданы они и изучены с достаточной полнотой только в труде А. Громана и Т. Арнольда „Denkmäler islamischer Buchkunst“, 1929. Здесь воспроизведены древнейший фрагмент иллюстрированного манускрипта из Файюма с изображением дерева (тона — красный и зеленый), затем фрагмент из иллюстрированного эротического манускрипта с плохо сохранившимся изображением двух фигур — мужской и женской, далее орнаменты, унваны коранов, изображения птиц, собаки, часть изображения всадника. По мнению Карабачека, впервые описавшего его еще в 1892 г., это лист из военного или гиппологического трактата, тип лица близок коптским изображениям святых всадников. Наиболее ценна в художественном отношении миниатюра, на которой изображены:

наверху — часть фигуры, сидящей на корточках; сбоку—часть фриза с двумя попугаями; ниже—безбородый мужчина в короне, в орнаментированной одежде. Поза напоминает изображение на монете халифа аль-Муктадира (908—932); возможно, что это изображение какого-нибудь халифа.

Следует отметить еще недавно открытые образцы живописи (7 миниатюр, бывшие на выставке иранского искусства в Каире в 1935 г.)[1]. Эти миниатюры исключительного значения были раскопаны в нескольких сотнях метров от святилища Абуль-Сауда к югу от Каира и относятся к X в. В них доминирует иранское влияние. Воспроизведенная в „Syria“ (v. XVI, 3-me fasc., 1934) миниатюра дает изображение сидящего мужчины, одетого в одежду с узором из красных цветов, с повязками сасанидского типа на руках, с головой, облаченной в широкий тюрбан, в нимбе; фигура держит в правой руке кубок. Все изображение окаймлено рамкой с белыми кружкáми на сасанидский образец.

Наконец, к фатимидскому Египту, к XI в. н. э., возможно отнести и впервые воспроизводимый нами *(рис. 6)* фрагмент манускрипта из собрания Института востоковедения Академии наук СССР (из бывш. собрания Н. П. Лихачева)[2]. Это листок манускрипта из какого-то произведения арабской поэзии. На нем изображены две сидящие фигуры—мужская и женская, — судя по жестикуляции, оживленно беседую-

---

[1] G. Wiet. Exposition d'art persan. Caire, 1935.

[2] Денике. Искусство Востока. Казань, 1923, стр. 24. Описана у В. И. Беляева. Арабская рукописная книга в собр. Института книги при Академии наук СССР, 1936, стр. 23—24.

щие. По типу лиц и трактовке одежды эта миниатюра примыкает к найденным в Египте и вышеописанным, но, повидимому, несколько более поздней эпохи (XI в.); здесь более сильная схематизация складок одежды, более плоскостная и условная трактовка рук.

Таким образом в фатимидском Египте находился один из центров развития миниатюры. Другим таким центром явилась Месопотамия и, прежде всего, Багдад.

Наиболее старые миниатюры в рукописях, исполненных в Месопотамии, относятся к XIII в. Древнейшими из них являются миниатюры в арабском манускрипте аль-Китаб аль-Байтара (книга о лечении лошадей), копированном в Багдаде в 605 (1209) г.[1] Затем уже идут, считавшиеся раньше древнейшими, миниатюры и рукописи „Фармакологии“ Диоскорида, 1222 г., и „Макам“ Харири Парижской национальной библиотеки, 1222 и 1237 гг. Наиболее интересные циклы иллюстраций месопотамской школы XIII—XIV вв., когда только эта школа и развивалась, находятся в рукописях „Макам“ Харири. Эти макамы (новеллы) посвящены рассказам о путешествиях и приключениях некоего Абу-Зейда. Абу-Зейд объехал весь свет и представлен в различных ролях: то был адвокатом, то врачом, то поэтом, то проповедывал коран или пел вольные песни среди празднеств, всегда нищий и всегда веселый. Живопись в иллюминованных манускриптах „Макам“ следует за всеми этапами

[1] Впервые описан у I. Stchoukine. Les manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire (G. d. B. A., 1935 март).

рассказа и повинуется всем его капризам. Здесь и парадный прием у халифа, солдаты в походе, собрание ученых, похороны шейха, остановка в пустыне, рынок рабов, концерт и пр.

Из манускриптов „Макам" особенно интересны датированный 1237 г., принадлежащий Парижской национальной библиотеке, экземпляр Института востоковедения в Ленинграде XIII в. и рукописи XIV в.—в Оксфорде (1337) и Вене (1333).

В миниатюрах месопотамской школы не мало традиций античного искусства, проникших в миниатюры ислама через Византию, а также через местные искусства — месопотамские и сирийские; в XIV в. заметны в упомянутых миниатюрах много черт из одновременной иранской миниатюры монгольской эпохи с некоторыми чертами китайского влияния, а также связь с живописью на рейской керамике.

Если мы рассмотрим, например, трактовку одежды (особенно в миниатюрах Диоскорида), то заметим, что встречаются одежды двух типов: или со складками, которые отмечены тяжелыми, гнущимися книзу полосами, более объемными и более темного цвета, чем остальная ткань, или украшенные трактованным плоскостно стилизованным узором. В первой манере видна связь с византийско-античной традицией, во второй — живое наблюдение окружающей действительности, которое сказалось и в характерной трактовке растений и в правдоподобии изображаемых персонажей, в основе которых лежит арабский тип лица. Есть стилистическая связь между миниатюрами месопотамской школы и миниатюрами арабских рукописей с христианскими сюжетами той же эпохи. Черты



II. „ХАМСЭ“ НИЗАМИ. 1490 г.

II. „KHAMSÉ“ DE NISAMI. 1490.

сходства можно найти, например, в миниатюрах апокрифического арабского евангелия Лауренцианской библиотеки во Флоренции, написанном в Месопотамии в 1299 г., или в коптском евангелии XII в. (Парижская национальная библиотека, Copte, 13) или в одной яковитской рукописи XIII в.[1]

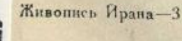
После этих кратких замечаний о миниатюрах месопотамской школы можно перейти к рассмотрению иранской миниатюры в тесном смысле слова.

Иранская миниатюра может быть хронологически разбита на несколько школ. Блоше и Мижон отмечают три главные школы: монгольскую, тимуридскую и сефевидскую. В. Шульц подразделяет иранскую живопись на следующие группы: 1) домонгольскую, 2) монголо-китайскую и монголо-иранскую школы, 3) западноиранские школы в эпоху тимуридов, 4) восточноиранские школы до Бехзада, 5) манера Бехзада, 6) восточноиранские школы при узбеках, 7) произведения времен Исмаила I и Тахмаспа I в Тавризе и Казвине, 8) произведения от эпохи Аббаса I до нового времени[2].

Сакисиан дает следующую классификацию: он делит иранскую миниатюру на три школы: домонгольскую, монгольскую, сефевидскую; но внутри этих школ им даются и более мелкие подразделения; так, он различает восточноиранскую школу XII в. и багдадскую XIII в., монгольскую XIV в., гератскую XV в., затем он отмечает тимуридскую школу в Бухаре и Герате в XVI в.; сефевидскую школу также

[1] См. Arnold, стр. 57—59 и табл. VIII—IX.

[2] W. Schulz. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig, 1914.



подразделяет на две подгруппы: одну XVI в. и другую—начиная с Аббаса I, в XVII и начале XVIII вв.

Мы делим живопись феодального Ирана по дошедшим до нас памятникам на четыре основные хронологические группы: живопись XIII—XIV вв. (монгольская школа), живопись XV в. (тимуридская школа), живопись XVI—XVII вв. (сефевидская школа) и живопись XVIII—XIX вв. с чертами влияния Запада. Первые две группы относятся к тому этапу в развитии феодальных отношений в Иране, который называют эпохой развитого феодализма, а остальные—к периоду, который считают эпохой застоя и упадка феодализма.

Существование особой домонгольской школы, которое принимает Сакисиан, не может пока считаться доказанным за отсутствием сохранившихся памятников. Те же памятники, которые он причисляет к этому периоду, не могут, как мы увидим ниже, к ней относиться.

Внутри этих крупных хронологических подразделений возможно уже наметить сейчас локальные школы; так, в XIV и начале XV вв.—в начале тимуридской эпохи—существует ширазская школа со своеобразными стилистическими особенностями, в XVI в. тавризская, гератская и бухарская школы миниатюры.





ГЛАВА II

ЖИВОПИСЬ ФЕОДАЛЬНОГО ИРАНА В МОНГОЛЬСКИЙ ПЕРИОД (XIII—XIV вв.)

Из всех исследователей иранской миниатюры один только Сакисиан выделяет домонгольскую школу как единое целое. Он посвящает домонгольской школе в Восточном Иране в своем труде особую главу об иранской миниатюре, а спустя два года публикует специальную статью в „Revue des arts asiatiques" (1931, сентябрь) на ту же тему. Эта домонгольская школа, по его мнению, носит черты китайского влияния. К этой школе им причисляются миниатюры, иллюстрирующие басни Бидпая „Калила и Димна" из альбома шаха Тахмаспа (сейчас в библиотеке Стамбульского университета). По его мнению, удачная передача движения и черты реализма в рассматриваемых миниатюрах обязаны китайскому влиянию. В рецензии на работу Сакисиана[1] было указано, что эти миниатюры никоим образом нельзя датировать XII в.,

[1] См. рецензию I. Stchoukine в „R. A. A.", 1930, № 1.

а следует относить в основном к середине XIV в. Нам кажется, что нет никакого сомнения, что эти миниатюры относятся к XIV в., и датировка их XII в. совершенно ошибочна. Достаточно для этого сравнить их с некоторыми миниатюрами тавризской школы XIV в., как, например, с листами из „Шах-намэ" из бывшего собрания Демотта, особенно с миниатюрой, изображающей Заля и Рудабэ (Сакисиан, рис. 36). Здесь очень близки и приемы композиции, и типы, и головные уборы, и трактовка растительных элементов пейзажа. К домонгольской эпохе, но уже к XIII в. можно отнести, некоторое, хотя и весьма небольшое, количество миниатюр. Таковы в первую очередь миниатюры из „Калила и Димна", которые раньше датировались точно 1236 г., но которые следует датировать началом XIII в. Животные, изображенные на этих миниатюрах: лев, слон, верблюд, волк, лисица, растения, — стилизованные в манере месопотамской школы, расположены на однородном красном или голубом фоне, трактованы в обобщенных формах очень монументально сильной и простой линией — в духе не миниатюрной, а скорее стенной фресковой живописи. Еще одна рукопись, возможно, принадлежит к домонгольскому периоду, которую описали Трессан и Анэ. Трессан указывает на иллюстрированный манускрипт, относимый им к XII в., — это персидский перевод „Истории халифов" Мохаммеда ибн Джерир Табари. По его мнению, здесь все: и лица, и положения персонажей, и применение определенных красочных тонов (преобладают зеленый, каштановый, коричневый, желтый) на красном фоне — напоминает визан-

тийскую манеру. „Западные традиции,—замечает он,—вероятно, были перенесены через соседнюю великую империю Сельджукидов“. Характер иллюстрации „Табари“, по мнению Анэ, близок стилистически к керамике XII—XIII вв. из Реи.

Переходим теперь к миниатюре монгольского периода (1258—1335). Монгольское завоевание Ирана имело то значение, что вновь объединило страну в одно целое. И в этом упорядоченном в политическом отношении государстве получили некоторый толчок к развитию и искусства.

Монгольская эпоха характеризуется усилением китайского влияния. Существовала в это время тесная связь между Ираном и Китаем. „Монгольская империя,—пишет В. В. Бартольд [1], — объединила под властью одного народа и одной династии культурные страны Дальнего и Ближнего Востока, что не могло не способствовать торговле и обмену культурными ценностями“. Вместе с монголами пришло в Иран много китайцев: инженеров, ученых, астрономов и художников, проводивших в Иране начала китайской культуры.

Немного дошло до нас иллюстрированных рукописей, о которых можно с уверенностью сказать, что они относятся к монгольскому периоду, но эти рукописи первостепенного значения.

Мартин отмечает ряд таких рукописей и в первую очередь „Историю монголов“ Ала-од-Дин-Джовейни в Национальной библиотеке в Париже, 1290 г., написанную в Иране (может быть, в Азербайджане).

[1] „Культура мусульманства“. П., 1918, стр. 84.

В рукописи только одна миниатюра — нерасцвеченная, исполненная китайской тушью. На миниатюре изображен сам Ала-од-Дин, на коленях подносящий манускрипт своей хроники персидскому повелителю Аргуну. Мартин отмечает влияние китайских образцов, может быть, даже на работу китайцев, приноравливавшихся к иранским вкусам. Затем укажем на принадлежащую одной американской коллекции рукопись „Калила и Димна“ 1262 г. (Кюнель, стр. 14), а также „Калила и Димна“ 1280 г. (Парижская национальная библиотека — Сакисиан, табл. 14—15 и „R. A. A.“, 1931, сентябрь).

К миниатюрам монгольского периода принадлежат, во-первых, произведения конца XIII и начала XIV вв. (с 1291 по 1318 г.), исполненные в Тавризе в придворных мастерских монгольских ханов и в мастерских Рашид-од-Дина, где при доминирующем китайском влиянии еще не малую роль играют традиции месопотамской школы, а, следовательно, и отголоски западноазиатских влияний. Это „Бестиарий“ 1291 г. из собр. Моргана и два цикла истории Рашид-од-Дина (один из собр. Эдинбурга и Лондона — 1306 и 1314 гг., а другой из Стамбула — 1318 г.). Далее должна быть отмечена группа памятников, объединяемых близостью к датированным „Шах-намэ“: 1330 г. в Стамбуле и 1333 г. в Ленинграде, которые пока еще не удается связать с определенной местной школой и которые характеризуются полным отсутствием китайских элементов. И, наконец, может быть выделена особая стилистическая группа, где китайское влияние кажется переработанным и слитым со староиранской традицией (идущей еще от сасанид-

ского искусства) и где выковывается самостоятельный художественный язык,—это превосходные миниатюры из „Шах-намэ“ из бывшего собрания Демотта, сейчас рассеянные по различным музеям и частным коллекциям (1340—1350).

Е. де Лоре, в своей тонкой и остроумной статье „Тавризская школа; ислам в его схватках с Китаем“ [1], отмечает, что мусульманская живопись в те периоды, когда она подвергается внешним влияниям, перерабатывает их и проявляет много своеобразия. В аббасидский период она, казалось, была просто захвачена византийским и эллинистическим искусством, и тем не менее создает произведения совершенно своеобразные—с чертами, свойственными только ей. То же обнаруживает иранская живопись и в монгольскую эпоху, когда, подвергшись сильной струе китайского влияния, она борется с этим влиянием, но не для того, чтобы отбросить его, а чтобы переработать его и выработать свою собственную новую манеру, новый стиль.

Художники тавризской школы, познакомившись с китайской живописью, встретились с техникой, весьма отличающейся от той, которой они пользовались. Сначала они не поняли своеобразной условности китайской живописи тушью, которой они хотели подражать. Они старались дать рисунками тушью или композициями скорее нарисованными, чем написанными, точный эквивалент этого искусства. Вот почему находят в монгольскую эпоху манускрипты, в которых рисунок берет верх над живописью. К этому-то типу

[1] E. de Lorey. L'école de Tabriz; l'Islam aux prises avec la Chine („R. A. A.“, t. IX, № 1, 1935, mars).

принадлежит старейший иллюстрированный манускрипт, исполненный для монгольских правителей, именно Manãfi'al Hayawãn ибн Бахтишу—„Бестиарий“, исполненный в резиденции первых ильханов—Мараге для Газан-хана, принадлежащий теперь библиотеке Моргана в Нью-Йорке. Проф. Мехмед Ага-Оглу, прочитав колофон этой рукописи, уточнил дату ее исполнения—1291 г. н. э.[1] В „Бестиарии“ 94 миниатюры, причем можно выделить работу нескольких мастеров. Можно на примере этих миниатюр заключить о ряде художественных тенденций в искусстве монгольской эпохи. С одной стороны, месопотамские традиции еще имели приверженцев; многие миниатюристы продолжают работать в стиле и технике Багдада. Но ильханы начинают вводить в моду китайскую живопись и покровительствуют подражанию дальневосточному искусству. По сохранившимся памятникам можно судить, что в монгольскую эпоху большинство художников старалось писать в китайском стиле. Из миниатюр, исполненных в стиле месопотамских традиций в „Бестиарии“ из собрания Моргана, отметим изображение двух слонов, воспроизведенное в красках у Анэ[2]. Складки кожи у слонов превращаются в чисто декоративный мотив. К месопотамской же традиции относится миниатюра, изображающая двух молодых медведей *(рис. 7)*. Стройные, плоскостно трактованные кусты с сидящими на них птицами

---

[1] „Parnassus“, апрель 1933, и „Syria“, 1934, t. XV, 3 fasc.

[2] Его статья о миниатюрах этой рукописи „The Burlington Magazine“, 1913.

даны в месопотамской манере и составляют тот фон, на котором изображены с большой непосредственностью и чувством юмора два медвежонка.

Полный контраст вышеописанному представляет миниатюра, на которой изображена фантастическая птица феникс, держащая попугая *(рис. 8)*. Фигура феникса кажется прямой копией с китайского образца, при этом копии жесткой, несколько грубоватой; это уже не живопись, это скорее рисунок, подражающий штрихам туши; композиция обрамляется условным изображением текущей воды, также в китайском духе. Но в ряде других миниатюр уже видно не копирование китайских рисунков, а свободная интерпретация в духе китайской живописи. Такова миниатюра с двумя сороками на фоне пейзажа *(рис. 9)*. Композиция очень проста и полна жизнерадостности; деревья трактованы мощной линией и уже объемны. Характерным для этой группы миниатюр является новое понимание пространства, новый интерес к природе и пейзажу. Пейзаж играет большую роль в миниатюре с изображением газелей и горных козлов; там он носит китайский характер. Более свободную трактовку пейзажа и реально обобщенную передачу животного мира находим мы в миниатюрах: сокол, кузнечик. Перспектива становится глубокой, появилось пространство. Это внимание к пейзажу — результат влияния Дальнего Востока. Произведение становится китайским и по духу и по самой модели. Кое-что новое — только в фактуре. Эти первые миниатюры монгольской школы позволяют только предугадать дальнейшую эволюцию. Одни с блеском продолжают



багдадскую традицию, но без каких-либо изменений, другие подражают китайскому искусству эпохи Сун и Юань весьма искусно, но без введения новых черт. Пока еще месопотамские и китайские традиции не сливаются, а противопоставляются друг другу. К таким выводам приводит рассмотрение „Бестиария“ ибн Бахтишу тавризской школы.

Новая фаза начинается с манускрипта начала XIV в. Рашид-од-Дина „Джами аль-Таварих“ („Всеобщая история“ — сборник летописей). Этот манускрипт состоит из двух томов; один из них, датированный 1306 г., хранится в Эдинбургской университетской библиотеке, а другой, датированный 1314 г., принадлежит Азиатскому обществу в Лондоне. Автор этого манускрипта Рашид-од-Дин, врач по профессии, „на шестом десятке жизни сделался историком для монгольского властителя Ирана, Газан-хана (1295—1304), на седьмом — богословом для его брата и преемника, султана Улчжэйту (1304—1316); в то же время он фактически стоял во главе монгольской администрации Ирана; при следующем султане Абу-Саиде он был обвинен в отравлении Улчжэйту и в 1318 г. казнен“. „Как свод исторических материалов, труд Рашид-од-Дина — единственное в своем роде явление в мировой литературе; ни раньше, ни после не было такой попытки составить свод исторических сведений обо всех народах от Атлантического до Великого океана при сотрудничестве представителей различных народов“ [1]. Так, при изложении истории монголов он пользовался

[1] Бартольд. Иран. Ташкент, 1926, стр. 75—78.

не только монгольской официальной хроникой, хранившейся в ханской сокровищнице, но и другими монгольскими преданиями, через посредство вельможи Пулада, прибывшего из Китая в 1286 г. и оставшегося затем в Иране.

Рашид-од-Дин создал в окрестностях Тавриза город, посвященный наукам и искусствам. В Рашиди (Rab-i-Rashidi) около 6—7 тысяч студентов занимали особый квартал. Там была библиотека, заключавшая до 60 000 книг самого разнообразного содержания; были врачи и ученые, пришедшие из Индии, Китая, из Сирии и Египта, на обязанности которых лежало обучение каждому по 10 студентов. Были организованы художественные мастерские. В них было проведено разделение труда: были каллиграфы, художники, ремесленники, рабочие, приведенные „из всех городов и всех стран“ [1]. Соответствующими специалистами переписывались и иллюстрировались книги, главным же образом произведения самого Рашид-од-Дина. Последний, зная, как легко уничтожаются книги, хотел сохранить свои произведения для потомства и приказывал посылать каждый год копии со своих произведений в главные города Ирана и всего ислама. Но после его смерти созданный им город был разрушен в 1330 г. и библиотека расхищена. Сохранились лишь традиции этой тавризской школы с ее интересом к книжной иллюстрации и к миниатюрам значительно более крупного, чем обычно, формата (40 *см*). В миниа-

---

[1] Письма Рашид-од-Дина у E. Browne. Literary History of Persia, III. London, 1920, стр. 86.

тюрах этих рукописей Рашид-од-Дина и демоттовской обнаруживаются две стадии восприятия китайского искусства. В „Летописях“ Рашид-од-Дина оно носит еще характер эксперимента, в демоттовском же „Шах-намэ“ его воздействие дает блестящие, поразительные результаты. Художники Рашид-од-Дина как бы поражены новым для них китайским искусством, желают усвоить его целиком; останавливаются на деталях техники, на условностях стиля и не замечают существенной разницы между своим искусством и китайским. Художники же „Шах-намэ“ уже разбираются в том, чем из китайского искусства они могут воспользоваться и от чего им следует отказаться; они отказываются от китайской фактуры, от передачи пространства, трепетанья воздуха и превосходно передают самое главное — основную характеристику изображаемого и эмоции.

Несмотря на желание подражать китайскому искусству, даже копировать произведения китайской живописи, художники манускрипта 1306—1314 гг. существенно видоизменяли копируемые формы. Китайский пейзаж Сун выражает мистико-религиозные концепции, он отображает чувство одиночества и бегство на лоно природы, к которым побуждают буддизм и некоторые его секты. В китайском пейзаже живопись без красок, рисунок без контура; художник предается изображению гор, воздуха, расстояния, переходов светотени. В эпоху Сун (XII—XIII вв.) все в картине окутано туманом, все заключается в оттенках, нюансах. Цвет и формы растворяются в пространстве. Все это создает для иранского художника большие труд-

ности. Вокруг гор на берегу горного пространства где воспроизводится индусский пейзаж *(рис. 10)*, совершенно испарился обволакивающий их в китайской живописи туман. Пятна туши усилили контуры вместо того, чтобы их ослабить; художник подчеркивает формы вместо того, чтобы сделать их неуловимыми; рисунок силен и точен. Тщетно пытается здесь иранский художник передать композицию, всю состоящую из нюансов, почти воздушную. Та же беспомощность проявляется при попытке изобразить движение воды. Прозрачные и текучие тональности оригинала превратились в правильные и сильно прочерченные линии, почти что в новый орнаментальный мотив, где рыбы и лебеди кажутся также играющими роль орнамента.

Но в месте с тем развертываются в этих миниатюрах своеобразные особенности мусульманского искусства. Огромны сила и драматичность рисунка. Художник, желая написать пейзаж, дает ряд его элементов: горы, деревья, воду, занимающие все пространство, но не дает горизонта. В другой миниатюре (Кюнель, стр. 25) пейзаж и фигуры не сливаются, а трактованы независимо друг от друга. Горы плоскостны, они написаны в двух измерениях; условная река остается на поверхности композиции, она лишь декоративный арабеск. В миниатюре „Моисей, спасаемый служанками фараона“ китайский пейзаж видоизменен. Деревья, река, цветущие берега впервые связаны с пространством. Не умея передавать природу в целом, мусульманская живопись в композиции дерева Будды (Кюнель, стр. 27) разрабатывает лишь несколько деталей и посред-

ством их внушает нам то, чего мы не видим. Будучи не в состоянии передать китайскую воздушную перспективу, туманные дали, это искусство дает нам взамен точное и обобщенное описание, удваивает определенность и силу, ваяет с увлечением то, чего не может растворить в воздухе. Линия имеет пластическую ценность, она одновременно и широка и нервна.

Стиль „Летописей“ Рашид-од-Дина силен и драматичен, несколько груб, но полон оригинальности. Чаще, чем модели Сун, он, видимо, воспроизводит стиль Юань с ее бо̀льшей силой выражения, с оттенком уже некоторой грубости, более крепким рисунком, с менее сдержанным колоритом.

Разбирая миниатюры „Истории“ Рашид-од-Дина 1306—1314 гг., мы видим, что в более ранних еще не очень значительны черты воздействия китайского искусства; можем отметить ряд деталей, связывающих эти миниатюры с месопотамской школой; многое связано, очевидно, с наблюдением окружающей действительности. В сцене призвания Давида править Израилем (BWG, табл. XXa) и в объемном характере складок одежд, и в динамике фигур, и в оживленной жестикуляции изображенных персонажей наблюдается связь с такими произведениями месопотамской школы, как „Макамы“ Харири. Миниатюра, изображающая Ямин-од-Доулэ, показывающего одежду, присланную халифом, характерна стройной симметрией композиции на однотонном фоне, большой тонкостью и мастерством рисунка, разнообразием этнографических типов и головных уборов (чалмы и шапки монгольского типа). Нако-

нец, миниатюры *(рис. 11)* при подобной же строгой симметричности композиции и при чертах воздействия китайских образцов эпохи Юань дают ценнейший иллюстративный комментарий к описанию монгольских воинов и их вооружения, которое дал в описании своих путешествий Плано Карпини.

Остановимся кратко на колорите данных миниатюр. Яркие краски месопотамских миниатюр здесь исчезают, серебро приходит на смену золота, и господствует серый основной тон.

Существует еще один экземпляр сборника летописей Рашид-од-Дина, исполненный в самый год его смерти — в 1318 г., чрезвычайно близкий по стилю своих миниатюр к лондонскому и эдинбургскому экземплярам и, очевидно, выполненный в той же самой тавризской мастерской Рашид-од-Дина. Это — рукопись труда Рашид-од-Дина в музее Топкапу Сарайи в Стамбуле (инв. № 1863 и 2475). Его описал и воспроизвел из него ряд миниатюр Мехмед Ага-Оглу в „Ars islamica" за 1934 г. (т. I, часть 2-я).

В Гос. Публичной библиотеке УзССР в Ташкенте также существует экземпляр Рашид-од-Дина[1]. Рукопись принадлежала Джурабеку, и о ней писал В. В. Бартольд. По его мнению, рукопись относится к XIV или XV вв. и „несомненно принадлежит к числу более старых списков труда Рашид-од-Дина и может принести пользу при издании текста". В рукописи 7 миниатюр (из них две незаконченные). Некоторые из этих миниатюр представляют собой

[1] Есть воспроизведение в Отчете Среднеазиатской государственной библиотеки за 1925 г.: „Изображение Угэдей-Каана и его супруги".

эскизные рисунки только контуром; у некоторых персонажей попорчены лица.

Следует еще остановиться на одном экземпляре „Летописей“ Рашид-од-Дина, содержащем одну часть, а именно „Историю монголов“. Он был неоднократно описан, датировка его точно не установлена, и оценка и определение миниатюр его даются отдельными исследователями различно. Это — рукопись Парижской национальной библиотеки (Supplément persan, № 1113), описанная уже неоднократно[1]. Она не имеет даты. Кроме значительного интереса в художественном отношении, этот манускрипт с его 106 миниатюрами интересен еще как иллюстрация монгольского быта эпохи. Стасов полагал, что миниатюры относятся к концу XIV или началу XV вв. Мартин относил манускрипт к началу XIV в. Блоше относит именно этот манускрипт к работе мастерской Рашид-од-Дина и считает дату его не позднее 1318 г. Сакисиан (стр. 29) считает данный манускрипт более поздним, чем рассмотренный выше манускрипт 1306—1314 гг. (миниатюры последнего, по его мнению, выполнены не иранскими мастерами), но не позднее середины XIV в. и, наконец, в последнем труде (BWG, стр. 35) дается более поздняя датировка. В колорите и ряде деталей BWG находят уже тимуридские черты и высказывают предположение, не есть ли парижский Рашид-од-Дин тот самый пропавший из ленинградской Публичной библиотеки экземпляр „Летописей“, датированный 810 г.

[1] См. описание Стасова в его „Миниатюрах некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских“. СПБ, 1902.

(1407—1408), который В. В. Бартольд считал одной из старейших и лучших копий труда Рашид-од-Дина[1]. Предположение это не подтверждается, так как, во-первых, экземпляр ленинградской Публичной библиотеки не имеет иллюстраций, а во-вторых, он продолжает находиться в Публичной библиотеке, куда он поступил в 1875 г. из собрания проф. Эрдмана (см. Отчет Публичной библ. за 1875 г. СПБ, 1876, стр. 33—34). Благодаря любезности зав. отд. рукописей Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина И. А. Бычкова мы имели возможность просмотреть эту рукопись в августе 1937 г. Ее шифр: п. н. с. 46 (ранее V. 3. 1).

Анализируя вопрос с исторической стороны, можно сказать, что ранние экземпляры рашидоддиновских „Летописей" должны относиться или к эпохе его жизни (ум. в 1318 г.) или уже к эпохе Шахроха (1404—1447), который спас от забвения этот замечательный труд. Возможны, впрочем, копии 1320—1330 гг., когда один из сыновей Рашид-од-Дина занимал пост визиря, или даже несколько позднее, пока были еще живы такие историки XIV в., как Вассаф, которые даже после казни Рашид-од-Дина продолжали относиться с уважением к его личности и его произведениям.

Стиль миниатюр рукописи Парижской национальной библиотеки довольно близок к раннетимуридским, хотя и следует считать, что художник в типах и костюмах весьма близко копировал оригинал эпохи самого Рашид-од-Дина. Если мы сравним ряд

[1] W. Barthold Turkestan. London, 1929, стр. 48. В. Бартольд. Туркестан, 1900, т. II, стр. 49.

миниатюр парижской рукописи *(рис. 12)* с миниатюрами Антологии 1410 г. *(рис. 13)*, исполненной для сына Шахроха — Искандер Султана, правившего в Ширазе (один из прежних владельцев рукописи — Томсон — полагал, что она исполнена в Самарканде), то увидим большое родство с этим наиболее ранним образцом тимуридской миниатюры. В трактовке пейзажа, цветущих фруктовых деревьев, характере изображения растительности, в манере изображения тронов, шатров, также (хотя и менее) в типах лиц и костюмах наблюдается значительная близость; правда, пейзаж несколько сложнее и детальнее разработан, фигуры стройнее и движения их живее. Предположение о датировке парижского манускрипта 1407 г. правдоподобно, хотя следовало бы отнести его к несколько более раннему времени. Но отнесение его к времени Рашид-од-Дина маловероятно, что доказывается сравнением с вышеописанными датированными рукописями 1306, 1314 и 1318 гг. Известно, что при Рашид-од-Дине был исполнен целый ряд копий его труда, при этом художниками, различными по таланту и уменью, причем рукописи, возможно, были одни роскошно и художественно богато оформлены, а другие значительно более просто, даже грубовато. Возможно, к последним принадлежит ташкентский экземпляр, отнесение которого к началу XIV в. нам кажется весьма вероятным. Парижский же экземпляр труда Рашид-од-Дина копировал другой тип, не столь художественно ценный как хранящийся в английских и стамбульском собраниях, и не столь скромный, как ташкентский, но с чертами внимательного наблюдения монголь-

ского придворного и аристократического быта этой эпохи.

Из миниатюр парижской рукописи Рашид-од-Дина одна из наиболее интересных, изображающих сцену приема Газан-ханом китайских послов, воспроизведена на табл. VII у Стасова.

Сцена интересна по своей симметрической, но свободно заполненной композиции. Газан-хан сидит среди сада на золотом, украшенном китайскими драконами троне; рядом с ним сидит его главная жена. Два главных лица китайского посольства стоят перед троном на коленях. На них надеты кафтаны с узкими рукавами; на спине вышиты драконы. Несколько других лиц, принадлежащих к китайскому посольству, несут подарки, кушанья и ставят их на небольшой столик, изображенный в нижней части миниатюры. Они также в узких кафтанах с узкими рукавами; на груди вышиты драконы; на голове у одних — меховые шапки с перьями, у других — гладкие китайские шапочки с приподнятым околышем и шариком наверху. В верхней части миниатюры — по сторонам центральной группы на троне — изображены придворные и жены хана. Стасов отмечает здесь тип лиц жен хана как персидско-китайский, характеризованный выше, не соответствующий этнографическому типу — типу монголов и турков. Костюм их, однако, этнографически правильно представлен, особенно головные уборы. Рисунки одежд соответствуют описанию Мэн-Хуна в его „Записке о монголах-татарах“: „Женщины их старшин носят платья с вышитыми рукавами, похожие на китайские „хо-чан“; оно широкое и длинное, так что волочится

по земле, и когда они идут, то две невольницы несут шлейф"[1]. Особенно же интересен головной убор. В. В. Стасов описывает его так: „Сначала надета на голову небольшая круглая шапочка, вроде ермолки или тюбетейки, она плотно охватывает череп, с небольшим мыском на лбу, и, спускаясь до шеи, закрывает виски, уши, часть шеи, иногда волосы, словно наушники. Эта шапочка богато усажена жемчугом и драгоценными камнями. Но из середины шапочки поднимается трубка, в которую вставлена длинная палка, идущая вверх: она украшена поперек звездами, кольцами и другими украшениями". Как видим, миниатюра дает чрезвычайно богатый материал по изучению быта.

Только при условии сохранения лучших традиций прошлого иранского искусства и проявления таящихся в нем творческих сил могла быть плодотворна связь с Китаем в монгольскую эпоху. Это с особой силой проявилось в демоттовском „Шах-намэ", которое де Лорэ называет „большим тавризским Шах-намэ" и считает одним из шедевров живописи. В этом манускрипте работал ряд художников. Здесь уже не имитация, не копировка китайского искусства. Здесь другой процесс. „Дальний Восток, — говорит де Лорэ, — открыл этим художникам, что искусство может притти к новым достижениям, что существует искусство, полное движения, искусство патетическое, поэзия природы, и это разбудило

---

[1] Стасов. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. СПБ, 1902, стр. 111-112.

в иранском гении старые традиции, ассоциировавшиеся с новыми вдохновениями“.

Весьма показательно сравнение двух миниатюр на один сюжет из этого „Шах-намэ“ и Рашид-од-Дина: Рустем убивает Шагода. Видимо, художники обеих миниатюр работали по одной и той же модели. В рукописи Рашид-од-Дина четкий рисунок определяет каждую форму, изолирует ее, делает все очень ясным без патетики. В „Шах-намэ“, напротив, расположение тонов, контраст темных тональностей и светлых пятен, сжатие композиции дают ансамблю значительно большую напряженность; сверх этого, в миниатюре существует гармония между отдельными элементами композиции. Эта гармоничность композиции, как особенность иранского искусства, ярко сказывается в тавризском „Шах-намэ“. Это проявилось, например, в миниатюре: Бахрам Гур убивает дракона, где с удивительным уменьем разрешена трудная задача заполнения пространства миниатюры телом животного в виде гигантской змеи; пейзаж китайский в духе Рашид-од-Дина. В другой миниатюре *(рис. 14)* центр тяжести перемещается: уже не дракон, а человек становится героем картины. Рустем полон спокойного величия; в пейзаже отображено непосредственно чувство природы, хотя оно и сложилось из заимствованных китайских элементов. Миниатюра, изображающая возведение Искандером стены против Гога и Магога *(рис. 15)*, показывает уменье сочетать разнообразие деталей с единством целого (ср. постройку мечети на миниатюре Бехзада, *рис. 28*). Движение, жизнь и поэтическое чувство видим мы в миниатюре,

изображающей Артабана перед Ардаширом (BWG, XXVe). Здесь впервые, может быть, в мусульманском искусстве переданы с достаточной яркостью эмоции.

Есть еще в тавризском манускрипте три сцены, где с большой силой передается чувство скорби (XVa, b, c,): мать Ираджа узнает о смерти сына (падает в обморок на руки Феридуна); Феридун идет навстречу убитому сыну, оплакивая его; и похороны Рустема *(рис. 16)*. Здесь художник показывает себя „мастером патетики". Приемы выражения напоминают итальянские примитивы (Джотто, Мазаччо). Во второй миниатюре ярко выражено горе целой толпы. Все три миниатюры принадлежат руке одного и того же художника. Вообще же в миниатюрах можно различить работу по крайней мере трех художников: кроме вышеотмеченного, еще баталиста и третьего, изображающего эпическое величие (иллюстратор придворных сцен и легендарных эпизодов). Отметим еще раз передачу интимного чувства в сцене Рудабэ с матерью, связь изображенных фигур с архитектурой в сцене Рудабэ с Залем и в миниатюре „Спящий Дараб". В этой группе уже не видно никаких воздействий Китая, здесь развивается национальный иранский стиль. „Никогда, — пишет де Лорэ, — иранская миниатюра не была более мощной, более оригинальной, более далекой от академизма".

К группе, которую нам бы хотелось условно назвать чисто „иранской", мы причисляем чрезвычайно интересный манускрипт „Шах-намэ" 1333 г. из Публичной библиотеки в Ленинграде и схожий

с ним по стилю манускрипт из собрания Кеворкиана в Париже, датированный Марто рубежом XIII—XIV вв.[1] Рукопись из собрания Кеворкиана представляет собой иранский перевод всеобщей истории Мохаммед ибн Джарира Табари, сделанный Бальами, министром Саманидов в Бухаре в 352 г. хиджры. Одна из миниатюр (табл. 47 у Marteau et Vever) изображает сцену осады крепости — эпизод из войны между Бабеком, персидским вождем, восставшим против халифа Мокассима, и Афшином, военачальником халифа в 223 г. хиджры (851 г. н. э.): Бабек со стен крепости ведет переговоры с Афшином, сидящим верхом на черной лошади; внизу — бой между двумя враждебными отрядами.

На табл. 48 (у Marteau) воспроизведены две миниатюры: на одной изображено сражение арабов с иранцами в эпоху последнего Сасанида; иранцы представлены сражающимися на слонах; фон миниатюры цветной. На таком же сплошном цветном фоне мы видим изображенными на другой миниатюре той же таблицы единоборство Али с Амр ибн Абдаводом; сзади Али виден ров и изображены пророк и другие лица, ободряющие Али. Стиль миниатюры отмечен чертами крайнего примитивизма; мы находим здесь чисто плоскостное разрешение композиции (особенно ярко это видно на трактовке рва в виде ряда параллельных кривых линий). Черт китайского влияния не чувствуется, византийского также, если не считать круглого

[1] Воспроизведено у Marteau et Vever, 47 и 48. К этой же группе относятся миниатюры из „Шах-намэ“ в собрании Келекиана 1341 г. и миниатюры „Шах-намэ“ 1330 г. в Стамбуле.

нимба вокруг головы Мохаммеда. Таковы составные элементы этого примитивного, полуремесленного стиля первых проявлений „иранского“ начала в миниатюре.

Еще более примитивный характер и еще большую чистоту стиля совершенно уже без всякой примеси китайского или византийского влияния представляет рукопись „Шах-намэ“ 1333 г. Публичной библиотеки в Ленинграде [1]. Миниатюры этой рукописи представляют значительный интерес, как один из древнейших циклов изображений „Шах-намэ“, а также по характерным особенностям своего стиля. „Шах-намэ“ 1333 г. (№ 329 по каталогу Дорна) представляет собой рукопись в 369 листов (четырех листов в начале нехватает) с 52 миниатюрами. Рукопись написана почерком несхи.

О миниатюрах Дорн [2] замечает только, что они очень дурного стиля. Две выходные миниатюры — на отдельных листах, остальные — в тексте. Все

---

[1] Впервые изучены в 1922 г. Кратко характеризованы в „Искусстве Востока“ 1923 г. (стр. 73—77, имеется одно воспроизведение). Упоминается и кратко характеризуется в статье Ф. А. Розенберга в „Востоке“, № 2, стр. 86. Описаны в работе „Рукописи „Шах-намэ“ в ленинградских собраниях“, 1934 г., стр. XIV—XV и стр. 1—5. Ряд воспроизведений дан работе „Иранские миниатюры“, 1935 г. См. еще в рецензиях на вышеназванную работу.

L. Bronstein („Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaelogy“, vol. IV, № 2, 1935) и M. Aga-Oglu („Ars islamica“, 1936, vol. III, part 2).

[2] Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothéque impériale publique de St.-Pétersbourg. 1852, стр. 316—317.

миниатюры кажутся сделанными одной рукой; в них не чувствуется ни китайского, ни индийского, ни византийского влияний. Нимбов вокруг голов нет. Фигуры крупны, коротки, неуклюжи. Композиции немногофигурны, очень просты, примитивны; ничего общего с уравновешенной, ритмической композицией такого почти одновременного манускрипта, как Рашид-од-Дин 1314 г. в Лондоне. Это — проявление иранского начала в типах, костюмах и мотивах. Как будто оживают в огрубелом виде сасанидские черты (ср., например, коня Рахша, терзающего льва, со сходными мотивами в сасанидском и древнеиранском искусстве). Как особенности стиля миниатюр укажем на абсолютную плоскостность трактовки; одежды украшены несложным плоским узором (системы складок, столь обычной в месопотамской школе, не наблюдается нигде); животные, растения, люди — все трактовано широкой линией, без детальных подробностей, в обобщенной манере. Колорит небогат; всего применено, кроме золота, семь тонов: зеленый (очень редко), красный (весьма часто), малиновый, фиолетовый, лиловый, розоватый, песочно-желтый; синего нет совсем. Краски чаще всего мутны, грязны; только золото тускло мерцает на довольно звучном красном — это наиболее часто встречающееся красочное впечатление от ленинградского „Шах-намэ“.

Остановимся на некоторых миниатюрах. На листе 11 изображена сцена убиения Зохака Феридуном; кроме этих действующих лиц, мы видим еще Шахриназа и Ариаваза, сидящих на троне, за троном четверо придворных (зрителей?) — видны только

головы их да верхняя часть тела. На Феридуне золотые панцырь и шлем, остальные одежды неяркого малинового цвета, Зохак в мутножелтом, Шахриназ в золотом одеянии, Ариаваз в лиловом. Фон (в промежутках между головами придворных) неяркий красный. В миниатюре, изображающей сцену сна Рустема, композиция носит до такой степени упрощенный характер, что является как бы несвязанным между собой изображением отдельных элементов (как бы образным перечислением их); спящий Рустем, группа Рахша, умерщвляющего льва, и дерево с крупными продолговатыми листьями — и больше ничего нет на картине; все обобщено до пределов схемы. Фон неба здесь золотой, почва красная и светлолиловая. Интересна еще миниатюра (на листе 88а)[1]: Кей Хосроу переходит Джейхун (Аму-Дарью); фон здесь красный; в одеждах преобладает золото; река светлолилового цвета. Композиция лаконична до предела: в верхней части — четыре фигуры в широкополых шляпах, ниже — кирпичная стена, еще ниже — река, на ней три всадника. Ближе всего к рассматриваемому манускрипту стоят миниатюры истории Табари из собрания Кеворкиана: аналогично трактованы лошади, доспехи воинов; сходны типы лиц. Но здесь замечаются несколько меньшая обобщенность, меньшая монументальность, более тщательно разработаны детали, лица более жизненно трактованы, не столь схематично. Благодаря ленинградскому „Шах-намэ" можно датировать манускрипт Табари более точно, не

[1] Воспроизведено в „Иранских миниатюрах", табл. 3.

XIII—XIV вв., как это сделано у Марто, а временем, близким к 1333 г. или несколько позже. К этой же группе должны быть отнесены также миниатюры из „Шах-намэ“ из собрания Д. Келекиана с датой 1341 г.[1]. Еще ближе к ленинградскому „Шах-намэ“ 1333 г. стоит принадлежащий стамбульскому музею Топкапу манускрипт „Шах-намэ“, переписанный в 1330 г. каллиграфом Хасан ибн Али ибн Хосейн аль Бахмани[2].

Шесть миниатюр из „Шах-намэ“ 1333 г. изданы к Иранскому конгрессу в книге „Иранские миниатюры“ (из них одна в красках). На стр. 13—15 дается краткая характеристика миниатюр-рукописей; даются также подробные описания таблиц.

Интересно сравнить некоторые миниатюры ленинградского „Шах-намэ“ 1333 г. и стамбульского 1330 г., например, „Бахрам Гур и Азадэ на охоте“. Сюжет описан в интересной работе „Иранские миниатюры“ (стр. 37): „Задумав однажды поохотиться на газелей, Бахрам Гур берет с собой наложницу Азадэ — мастерицу играть на арфе, — которую незадолго перед этим он выпросил у своего воспитателя. Настигнув двух газелей, Бахрам Гур, по желанию Азадэ, уподобляет самку самцу, насадив ей две стрелы наподобие рогов, самца же — самке, сбив ему двужалой стрелой оба рога. Выполняя дальше ее желание, он слегка ранит третью

---

[1] R. M. Riefstahl. Catalogue of an Exhibition of persian and indian miniature paintings forming the private collection of Dikran Khan Kelekian. 1934, табл. V и VII, стр. 10 и 11.

[2] Впервые описаны и воспроизведены у BWG, стр. 43—44, XV—XVII.

газель в шею, и когда та заносит ногу, чтобы почесать пораненное место, он новой стрелой прикалывает ногу к шее“. Затем

Он молвил: „Что скажешь, о светоч ночей?“
Из глаз у румийки струился ручей,
Сказала: „Людского здесь нет ничего.
Не мужа, а беса твое естество“.
Ударил Бахрам, и, качнувшись в седле,
Румийка стремглав полетела к земле.
Верблюдом Бахрам луноликую смял,
И руки, и гусли, и грудь искромсал.
Так молвил: „Гуслярка безумная ты!
Зачем было слушаться хитрой мечты?
Ведь если б моя не попала стрела,
То нашему роду была бы хула“.
Когда ее насмерть верблюд затоптал,
Он девушек брать на охоту не стал[1].

Вот эту-то часть эпизода и иллюстрируют рассматриваемые миниатюры. Близкие одна к другой стилистическом отношении и в общем замысле трактовки сюжета, эти миниатюры обнаруживают и некоторые черты различия. В ленинградском „Шах-намэ“ композиция более насыщенна; она так заполнена отдельными элементами изображаемого, что из газелей художнику удается изобразить лишь одну; зато пейзаж характеризован богаче; кроме пологих треугольных гор, изображены еще деревья, приближающиеся по своему типу к месопотамским образцам. Композиция стамбульского „Шах-намэ“ *(рис. 17)* представляется более разреженной и симметрично расчлененной; пейзаж скупо сведен к ряду

---

[1] Перевод М. Лозинского (И. Орбели. Бахрам Гур и Азадэ. Л., 1934, стр. 5 и 6).

гор, предельно стилизованных в форме треугольника. Здесь более разработаны детали: например, искусные узоры на одеждах Бахрам Гура и Азадэ; зато ленинградская миниатюра экспрессивнее (ср. жест рук Азадэ с безжизненно лежащей Азадэ в стамбульской рукописи); отметим еще живо и динамично трактованную газель. Различно изображен и Бахрам Гур: безбородым юношей в ленинградском манускрипте и человеком зрелого возраста с заостренной бородой — в стамбульском.

Мы неоднократно указывали на наличие воздействий западноазиатского искусства на месопотамскую и раннеиранскую миниатюру; отмечали непосредственную связь их с коптскими и сирийскими рукописями; указывали также на черты византийского влияния. В середине XIV в. заметно уже обратное влияние искусства монгольской эпохи в Иране на христианскую книжную миниатюру, в частности на армянскую. В Гос. музее изобразительных искусств Армении хранится, украшенное миниатюрами, евангелие (№ 111), написанное мастером Исхитар Анеца в 1356 г. в Султание близ Тавриза. В миниатюрах его, как об этом можно судить по воспроизводимой нами *(рис. 18)*[1] миниатюре с изображением Иоанна Богослова и Прохора, отчетливо проглядывают черты, свойственные иранской миниатюре монгольского периода. Типы лиц обоих изображенных персонажей, головной убор Прохора ясно говорят об этом. Складки одежд на-

[1] Выражаем благодарность Гос. музею изобразительных искусств Армении Р. Г. Дрампяну и А. Н. Свирину за разрешение воспроизвести эту миниатюру.

поминают трактовку одежды в рукописи Рашид-од-Дина 1306—1314 гг. Армянский мастер, работавший в Султание, был, видимо, в тесном общении с иранскими мастерами миниатюры тавризской школы и мог позаимствовать от них ряд стилистических черт. Интересно отметить, что одновременные армянские миниатюры, выполнявшиеся в других местах — в Армении и Киликии, — совершенно иные по своему художественному облику.

Небольшое количество миниатюр, дошедшее от монгольского периода, не настолько еще изучено, чтобы можно было сказать, что настало время для прочных и обоснованных группировок, для окончательного определения многих из них. Среди миниатюр есть группы и завершающие предыдущее развитие, и открывающие новые пути, и почти в чистом виде выражающие „иранское“ начало, и отражающие самые различные влияния: китайские, индийские, западноазиатские. Художественное значение миниатюры этой эпохи также неоднородно: наряду с произведениями высокого творческого напряжения встречаются и посредственные работы, весьма, впрочем, интересные по отраженному в них стилю эпохи. Следующая хронологически эпоха в развитии иранской миниатюры — тимуридская — дает нам значительно больше памятников, и к тому же она изучена лучше.





ГЛАВА III

МИНИАТЮРА В ТИМУРИДСКУЮ ЭПОХУ (XIV—XV вв.)

Последний хан из иранских монголов, потомков Хулагу, был низложен в 1344 г.; после этого соперничающие между собой ханы: Джелаириды, Музаффариды, Сербедариды и другие разоряли страну до захвата власти Тимуром (1370—1405), который уничтожил их всех [1]. Но расцвет искусства и культуры в умиротворенном Иране начался только при преемниках Тимура — Тимуридах. Тимуриды были большими любителями искусства и литературы. Тимуридский период в развитии миниатюры характеризуется очень ярким ее расцветом, который спорит с блестящим процветанием ее в XVI в. — в эпоху Сефевидов. Хронологически границы этого периода определяются с конца XIV в. и по 1506 г. Это кватроченто иранского искусства имеет как бы известное внутреннее и стилистическое родство с итальянским

[1] Стэнли Лэн-Пуль. Мусульманские династии. Перевод В. В. Бартольда. СПБ, 1899.

кватроченто. Живопись эпохи Тимуридов предназначена для людей культуры, несравненно более утонченной, чем в монгольский период. Художественная культура в эту эпоху широко раскинулась по всему тогдашнему Ирану; главными центрами были, с одной стороны, Герат, с другой, как выяснилось в последние годы, Шираз. Миниатюра в этот период носит черты китайского влияния, главным образом лишь в деталях, например, облака типа китайских чи, узоры на одеждах и пр. Сношения с Китаем продолжаются — и торговые и дипломатические. Из литературных источников известно даже о поездке в 1420 г. художника Гияс-од-Дина в Китай в составе посольства Шахроха ко двору китайского императора, и это был не единичный случай.

Работа по изучению иранской миниатюры, проведенная в последние десятилетия, коренным образом изменила представления о характере искусства в тимуридский период. Характеристика этого периода у Мартина должна в настоящее время быть признана неправильной и несоответствующей большому сравнительно количеству открытых впоследствии памятников, точно датированных и локально определенных. Выясняется теперь, что гератская школа начинает играть заметную роль с первых десятилетий XV в., а в XIV в. значительную роль играл Шираз, что Самарканд, где в конце XIV в. происходила большая строительная деятельность, в истории живописи, повидимому, не играл заметной роли. Миниатюр, связанных с именем самого Тимура, до нас не дошло, Правда, наличие интересных росписей с пейзажами в ряде зданий тимуровской эпохи позволяет надеяться,

что будут открыты современем образцы книжной миниатюры, исполненные в Туркестане; пока же таких фактов не обнаружено. Но художники в Самарканде работали; Дуст Мохаммед сообщает определенно, что Тимур после взятия Багдада в 1393 г. взял с собой в Самарканд Абд-оль-Хайи, ученика мастера Шамс-од-Дина. „Там этот художник и умер, а после его смерти все мастера подражали его работе“,—пишет Дуст Мохаммед. Учеником Шамс-од-Дина был мастер Джунейд из Багдада, о котором будет речь ниже.

В ходе изучения иранской миниатюры стало возможным выделить ряд локальных школ иранской живописи. В начале XIV в. создалась в Тавризе в художественных мастерских при библиотеке Рашид-од-Дина тавризская школа; значение Герата в XV в. общеизвестно; в самом конце XIV в. вырисовываются контуры современной Тимуру багдадской школы при дворе Джелаиридов; наконец, сейчас можно уже говорить о самостоятельном значении ширазской школы конца XIV—начала XV вв. Наиболее ранним из известных точно датированных образцов ее является „Шах-намэ“ из музея Топкапу в Стамбуле (дата 722 г. — 1370/71 г. н. э.), впервые опубликованная Мехмет Ага-Оглу [1]. Всего Мехмет Ага-Оглу насчитывает семь точно датированных иллюстрированных манускриптов ширазской школы: 1370, 1393, 1397, 1399, 1410, два — 1420 г.

---

[1] Mehmet Aga-Oglu. Preliminary notes on some persian illustrated Mss. in the Topkapy Sarayi Müzesi („Ars islamica“, 1935, vol. I, part 2).

Как образец ранneширазской школы мы воспроизводим миниатюру из „Шах-намэ“ 1393 г. — „Пиран, взятый в плен Гивом“ *(рис. 19)*. Несмотря на угловатость и некоторую аморфность композиции, наблюдаются уже достижения в передаче движения: типы не обнаруживают традиций монгольской эпохи. Отметим изображения скал в воде, застывших, окаменевших дивов. Очень близки этому „Шах-намэ“ по трактовке пейзажа миниатюры из другого „Шах-намэ“, из частного американского собрания (ок. 1395—1400 гг.). Воспроизводимая на *рис. 20* миниатюра „Рустем и дракон“ близка по стилю к ширазской школе. Качество же ее значительно выше, чем миниатюры „Шах-намэ“ 1393 г. Композиция поражает своим мастерством, смелым динамизмом и монументальным величием.

Раннеширазским миниатюрам конца XIV в. была свойственна бóльшая монументальность и вместе с тем бóльшая свобода, свежесть в изображении птиц и цветов, в то время как раннегератская школа придает своим изображениям более академический, несколько суховатый характер.

Источником более живого чувства природы, повидимому, была и багдадская школа 90-х годов XIV в., откуда эти черты могли быть перенесены в малоизвестную до сих пор книжную миниатюру Самарканда (ср. переселение Тимуром в Самарканд из Багдада ученика мастера Шамс-од-Дина). Багдадская школа как об этом можно судить по миниатюрам мастера Джунейда, которые мы разберем ниже, совершенно уже освободилась к концу XIV в. от западноазиатских традиций месопотамской школы XIII — начала



III. Встреча Хомаи и Хомаюн. Начало XV в. (Париж, Музей декоративных искусств).

III. Rencontre de Khomay avec Khomayoun. Début du XV siècle. Paris, Museé des Arts Décoratifs.

XIV вв. и стала западной ветвью иранского искусства.

Миниатюры в поэме Ходжу Кермани в Британском музее, написанные в 1396 г. в Багдаде Джунейдом Султани, связаны не с Тимуром, который в промежуток времени от 1393 по 1401 г. Багдадом не владел; в эти годы там правил Султан Ахмед из династии Джелаиридов, от которого и получил художник Джунейд свое звание: Султани.

Очень интересны миниатюры работы вышеназванного мастера. О нем упоминает и Дуст Мохаммед[1] как о багдадце и ученике Шамс-од-Дина, научившемся искусству живописи при Султане Увайсе (1356—1374). Это самый старый из иранских живописцев, о творчестве которого мы можем судить по дошедшим до нас его работам и о котором одновременно упоминают литературные источники.

Манускрипт поэмы Ходжу Кермани (1281—1352), написанный знаменитым каллиграфом Мир Али из Тавриза и иллюстрированный мастером Джунейдом Султани, датирован 799 г. хиджры (1396 г. н. э.). Текст описывает любовные приключения иранского принца Хомаи и дочери китайского богдыхана Хомаюн[2].

---

[1] Дуст Мохаммед, сведения о небольшом труде которого (всего 19 стр.) „О прежних и теперешних живописцах“ впервые были опубликованы BWG (Appendix I, стр. 183), был сыном некоего Солеймана и уроженцем Герата. Его труд вплетен в один альбом библиотеки Топкапу Сарайи в Стамбуле и датирован 1544 г.

[2] На табл. III воспроизведена миниатюра на ту же тему гератской школы нач. XV в., исключительно интересная по своей композиции.

Миниатюра, изображающая единоборство двух воинов *(рис. 21)*, производит по красоте своей композиции и свежести восприятия природы пленительное впечатление.

В обрамлении гор, заросших лесом с разнообразными деревьями грациозных форм, на фоне неба с летающими силуэтами птиц развертывается на поляне сцена ратоборства. Следует отметить культурно-историческое значение этой миниатюры как отражение рыцарства монгольской эпохи. Отметим также самостоятельный интерес, проявляемый художником к пейзажу: деревья самых разнообразных пород на фоне обступают кольцом небольшое пространство, где происходит единоборство, за ними поднимаются причудливые скалы; повествовательный момент здесь выражен лаконично, повествование подчинено лирике и романтике пейзажа. В этой миниатюре горят яркие многоцветные краски, пришедшие на смену умеренной и смягченной красочности тавризской школы первой половины XIV в.: такой колорит будет доминировать в течение всего XV в. Иранское рыцарство, между прочим, получило яркое отображение в миниатюре неизвестного мастера конца XIV в. из константинопольского альбома из „Шах-намэ", которая поражает благородством линии, строгой красотой композиции, монументальностью, умелой передачей природы *(рис. 22)*. Пейзаж с тщательно вырисованными особенностями флоры типичен для эпохи переходной от позднемонгольской к раннетимуридской; изображение растений отдельными кустиками по однородно окрашенной обширной плоскости типично вообще для этой эпохи, но в данной рукописи не но-



IV. Пейзаж, 1398 г. (Стамбул, музей Эвкаф).
IV. Paysage, 1398 (Stamboul, Musée Evkaf).

сит характера схематизма и монотонности. Оба рыцаря и их кони одеты в броню; панцыри и шлемы покрыты орнаментом; это — незаменимый документ для изучения вооружения эпохи. Тот же рыцарственный характер, как бы веяние западной готики, живет в этой миниатюре, что и в прекрасном произведении Джунейда Султани. Как хорошо передана фигура рыцаря с опущенным забралом, настигнутого в быстром беге на своем коне преследующим его противником; как выразителен его силуэт! Немалую роль в живописи имел пейзаж. Очень проникновенное изображение природы в духе иранской романтики встречаем мы в одной из миниатюр гератской школы манускрипта из собрания Винье, датированного 1417 г. [1] Это чистый пейзаж с ручейком и рыбами в нем, с кипарисами и кустарниками; и только стройный минарет с виднеющейся наверху головой муэдзина вносит в ландшафт ощущение присутствия человека.

О большой роли пейзажа в иранской живописи на рубеже XV в. свидетельствуют также миниатюры 1398 г. из Антологии иранских поэтов в бывш. музее Эвкаф в Стамбуле (*рис. 23* и табл. *IV*). Манускрипт переписан каллиграфом Бехбехан из Кух-Гилуи — местности в юго-западном Иране; возможно, и манускрипт происходит из Южного Ирана [2]. Эта миниа-

---

[1] Marteau et Vever, табл. 56.

[2] По определению Мехмет Ага-Оглу — из Шираза (см. его статью „The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the year 1398, А. Д. — „Ars islamica", vol. III, part I, 1936). При статье воспроизведено 9 миниатюр с пейзажами из этого манускрипта. В этой статье делается попытка объяснить пейзажи как пережиток домусульманских воззрений, а именно:

тюра представляет пример чистого пейзажа: ручей, как обычно, написанный серебром, извивается среди насыщенного растительностью сада; здесь представлены цветущие фруктовые деревья с сидящими на них сороками и другими птицами, кипарисы и ряд пород тропических растений: пальм, лиан, подтверждающих южноиранское происхождение миниатюры. Весьма интересный сам по себе, этот пейзаж имеет значение, как материал для истолкования стенной живописи. Мы имеем в виду ряд росписей с пейзажами иранского стиля и архитектурных памятников Самарканда той же эпохи. В мавзолее Ширин бек Ака 1385 г. в Шах-и-Зинда в Самарканде сохранилось панно с пейзажами, представляющими аналогии с рассматриваемой миниатюрой[1]. Пейзаж здесь построен следующим образом. В левом от зрителя верхнем углу изображены черной краской тонко и правдиво четыре сороки; они сидят на верхушках деревьев, красноватые, тонкие стволы которых едва видны; ниже, между двумя деревьями, извивается ручей, изображенный в обобщенной манере синеватой краской. В средней части пейзажа видны контуры кустов, побегов, цветов, оставшихся еще после осыпавшейся краски. В самом низу более явственно различаются остатки кустиков, показанных краской. Ручей этот раньше принимался за дракона, и отсюда делали выводы о непосредственном влиянии Китая. Общее

они рассматриваются, как изображение счастливой страны зороастрийцев (маздаистов), описанной в их священной книге „Бундахис".

[1] Воспроизведено у Smolik. Die timuridischen Baudenkmäer in Samarkand aus der Zeit Tamerlans. 1929, рис. 37.

построение этого пейзажа и отдельные детали: ручей, экзотические растения, сороки — сильно напоминают рассмотренную миниатюру 1398 г. Эта же тропическая флора объясняет, откуда (а именно из Южного Ирана) появились экзотические орнаменты в мавзолее (1406 г.) в Шах-и-Зинда и в недатированном мавзолее позднетимуровской эпохи Биби Ханым.

Следующие по времени датированные манускрипты с миниатюрами относятся к 1410 и 1411 гг. Об Антологии 1410 г. из собрания Гульбенкиана мы уже говорили выше (стр. 50), сравнивая ее с парижским Рашид-од-Дином. Эти первоклассные миниатюры выполнены для Искандера Султана, племянника Шахроха, правившего в это время в Ширазе, так что этот манускрипт должен также быть отнесен к ширазской школе XV в., притом к периоду ее небольшой зрелости и творческой силы; вместе с тем здесь (например, в типах лиц) еще сохранились пережитки монгольской школы. Миниатюры из Антологии 1420 г., также выполненные в Ширазе для библиотеки Байсонкура [1], показывают сближение стиля миниатюры Шираза и Герата, бывших в эту эпоху разновидностями одной и той же тимуридской школы в широком смысле. Последним примером проявления величественного ширазского стиля первой четверти XV в. является „Шах-намэ“, исполненный для сына Шахроха Ибрагим Султана, правившего в Ширазе с 1414 по 1435 г. Об остроиндивидуальном харак-

[1] Описаны Кюнелем в „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“, т. LII, Berlin.

тере композиции и общем замысле можно судить по миниатюрам, воспроизведенным BWG (табл. 39): „Гаюмарс — первый из царей“ и „Рустем в бою с крокодилом“.

Исключительный интерес для понимания раннетимуридского стиля и сложившегося в первые десятилетия XV в. самостоятельного иранского стиля живописи представляют миниатюры двух манускриптов, датированных тот и другой 1430 г., написанных и украшенных в Герате для сына Шахроха — Байсонкура. Это принадлежащий Тегеранскому музею „Шах-намэ“ (был на выставке в Лондоне в 1931 г. и в Ленинграде в 1935 г.)[1] и „Калила и Димна“ Стамбульского музея Топкапу[2]. При изучении миниатюр манускрипта „Шах-намэ“ 1430 г. мне бросился в глаза ряд отличительных особенностей этого совершенно исключительного по своему качеству манускрипта. Весьма большой формат миниатюр усиливает впечатление их монументальности, достигаемой самим характером композиции. Отметим их удивительное композиционное мастерство: умелую и уравновешенную организацию массовых сцен, гармоническое построение многофигурной композиции, исключительную тщательность в разделке деталей (щиты у воинов носят весьма разнообразную орнаментацию, одежды украшены тщательно выполненной золотым узором вышивкой). В типах лиц, в ра-

---

[1] Многочисленные воспроизведения у BWG.

[2] Mehmet Aga-Oglu. Preliminary notes on some persian illustrated Mss. in the Topkapy Sarayi Müzesi („Ars islamica“, 1934, vol. I, part 2, p. 199). Миниатюра из „Калила и Димна“, „Пойманный вор“ воспроизведена на нашем *рис. 26*.

курсах фигур и в пейзаже китайские влияния совершенно переработаны на новых началах; но китайские мотивы имеются еще в узорах на одеждах, на знаменах с китайскими изображениями дракона, феникса и пр. *(рис. 24)*. Мы отмечали уже, что яркого и самостоятельного развития достиг пейзаж в миниатюрах 1396 г. Ходжу Кермани; пейзаж байсонкуровского „Шах-намэ“ близок к нему, но несколько суше, сдержаннее, менее богат живописными подробностями и натуралистическими деталями. Трактовка лиц несколько схематична; те попытки к передаче экспрессии, которые мы видели на выдающихся манускриптах с миниатюрами первой половины XIV в. (особенно в демоттовском „Шах-намэ“), здесь совершенно отсутствуют. Колорит миниатюр байсонкуровского манускрипта исключителен по своему богатству. Упомянутые две иллюстрированные рукописи — это ярчайшее выражение мастерства гератской школы в ранний период ее развития. Из этого манускрипта воспроизводим еще гармонически завершенную по своей композиции миниатюру, изображающую приезд Ардашира к Гюльнар *(рис. 25)*.

Сын Шахроха, Байсонкур (1399—1433), бывший заместителем отца в Герате, проявлял исключительную любовь к искусству книги и ее украшениям, а также к литературе; известно новое критическое издание „Шах-намэ“, выполненное в его время. В своей кетаб-ханэ он содержал до 40 художников: каллиграфов, живописцев, орнаментистов, переплетчиков. Будучи мастерами одной и той же школы, живописцы кетаб-ханэ Байсонкура, разумеется, были художниками далеко не равного дарования и мастерства.

Сравнение с байсонкуровским „Шах-намэ“ 1430 г. манускрипта музея Эвкаф в Стамбуле, исполненного также для Байсонкура и носящего дату 1431 г. [1], показывает, что последний гораздо беднее по своей композиции, грубее по исполнению и более архаичен по общему характеру, хотя исполнен почти в одно время с тегеранским шедевром.

Благодаря вышеуказанным открытым за последние годы иллюстрированным манускриптам и более поздним (о чем будет речь ниже) можно теперь, наконец, получить более цельное представление о гератской школе, которая так славилась на Востоке. Новый стиль, сложившийся на рубеже XIV—XV вв. в Ширазе, вскоре перешел в Герат, куда при Шахрохе и Байсонкуре между 1397 и 1420 гг. переехало столько выдающихся художников. Вышеотмеченные датированные манускрипты 1420—1440 гг., исполненные в Герате, дают о раннегератской школе наилучшее представление.

В советских коллекциях есть ряд лицевых манускриптов первой половины XV в., представляющих значительный художественный интерес. Это, во-первых, двойная миниатюра в более поздней рукописи Джами „Золотая цепь“ (в Публичной библиотеке в Ленинграде, № 434 по каталогу Дорна) и 5 лицевых рукописей „Шах-намэ“, описанных в „Иранских миниатюрах в рукописях „Шах-намэ“ ленинградского собрания“.

„Золотая цепь“ Публичной библиотеки является одной из жемчужин в ее богатом рукописном собрании. Рукопись написана в самом Ардебиле в 1549 г.

[1] Воспроизведено у Сакисиана, рис. 52, 56 и 57.

и отличается необыкновенною роскошью: бумага голубого, розового, желтого, лилового, ярко красного цветов, широкие поля густо краплены золотом; изумительно хорош черно-лаковый переплет с живописью: на верхней доске изображена битва, на нижней — времяпровождение в саду, музыканты, танцоры. В рукописи четыре миниатюры, две из них подходят по стилю ко времени исполнения рукописи [1] и напоминают работы Солтана Мохаммеда; две — гораздо более ранней эпохи — тимуридского стиля середины XV в. [2] Эти-то миниатюры — превосходный образец живописи тимуридской поры — и заставили говорить об ардебильском „Джами" здесь, а не среди памятников сефевидской школы. Миниатюры — вернее, одна двойная миниатюра на двух страницах (формата in folio) — представляют княжескую охоту. Золотое небо, белые с голубым облака; яркий, праздничный колорит; краски горят и светятся; горы трактованы в духе особой, выработанной к началу XV в., манере (тона голубые, лиловые, коричневые); костюмы персонажей полны бытовых деталей, пейзаж трактован с увлекательной свежестью; формы и зелень деревьев напоминают мастерство Джунейда Султани. По мнению Мартина, мы имеем здесь дело с переживанием монгольского стиля. Это не единичный случай, когда тимуридские художники продолжали работать в монгольском стиле.

Рассматривая рукописи „Шах-намэ" XV в. в ленинградских собраниях, М. М. Дьяконов весьма справедливо различает среди них два направления.

[1] Воспроизведено у Мартина, табл. 116, 117.

[2] Там же, табл. 60, 61.

К одному они причисляют рукопись № 4, датированную 1445 г., которая, как они пишут, „связана со старой традицией“, с так называемой монгольской школой („не следовало ли бы, быть может, отнести эти миниатюры к западным областям Ирана“). Рукописи № 5 и 6 они причисляют к другому направлению этой эпохи — к гератской школе.

Миниатюры „Шах-намэ“ 1445 г.[1] — архаического стиля и довольно грубой работы; композиции крайне просты, даже бедны, но не лишены монументальности; говоря о колорите этой интересной рукописи, Дьяконов отмечает, что „в рукописи № 4 преобладают приглушенные, тускловатые тона, характерный песочно-желтый тон фона, коричневые, лиловатые тона платьев, мягкие фиолетовые и розоватые краски гор“. Предположение, что миниатюры рукописи № 4 относятся к Западному Ирану, представляется нам весьма правдоподобным. Еще Сакисианом (стр. 34) было отмечено, что встречаются миниатюры XV в., носящие черты переживаний монгольской школы. Западным Ираном владели с 1378 по 1469 г. туркменские династии Кара-Коюнлу (Черных баранов) и с 1378 по 1502 г. Ак-Коюнлу (Белых баранов) (за исключением кратковременного владычества Тимура); европейцы знали их под именем „шахов Персии“, и Венеция искала их союза против Турции. Их столицей был Тавриз, и во второй половине XV в. в их владения входил и Фарс с главным городом Ширазом. Лишь в 1502 г. Сефевид шах

[1] Воспроизведено в „Иранских миниатюрах“, табл. 8 и 9, BWG, табл. 56.

Исмаил низвергнул эту западноиранскую династию. Можно считать, что в миниатюре Западного Ирана жили местные традиции с пережитками монгольской школы. Вместе с тем известно, что в конце XV в. к тавризскому двору старались привлечь и гератских художников, например, живописца-каллиграфа Шейха Мохаммеда.

Не возражая против отнесения миниатюр-рукописей № 5 и 6 к различным разветвлениям гератской школы, мы думаем, что они не могут происходить из придворных мастерских Герата, великолепным образцом работы которых является тегеранское „Шах-намэ" 1430 г. Не исключена возможность отнесения их к ширазской школе середины XV в., когда стиль гератской и ширазской школ сближается. Рукопись же № 2, которую в „Иранских миниатюрах" Дьяконов относит к началу XV в., нам представляется почти наверное ширазской.

Сравнение ее миниатюр с такими миниатюрами, как „Шах-намэ" 1393 г. из Каирской библиотеки, исполненной в Ширазе, и „Шах-намэ" 1397 г.[1], показывает, что не исключена возможность датировать ее 90-ми годами XIV в.; миниатюры из Антологии 1420 г.[2], также из Шираза, кажутся уже моложе ленинградской рукописи № 2 (ср., например, изображение боя, табл. 7 в „Иранских миниатюрах" и табл. 37b у BWG).

Из миниатюр рукописи № 6, где преобладают немногофигурные композиции и где краски ярки и звонки в их контрастном противопоставлении, одна

[1] Воспроизведено у BWG, табл. 23, 30 и 31.

[2] Там же, табл. 37.

миниатюра весьма замечательна по своему сюжету, а именно миниатюра, ярко и красочно изображающая восстание кузнеца Кавэ, „не имеющая параллелей и дающая удивительно яркое представление об облике ремесленников XV в.“[1]. „С именем Кавэ, — пишет Дьяконов, — в Иране связано представление о первом освободительном движении в стране. Заняв престол после Джемшида .., Зохак начинает угнетать народ. Для прокормления двух змей, выросших у него за плечами от поцелуя дьявола, ему поставляют ежедневно два человеческих мозга. В числе других погибают и сыновья кузнеца Кавэ. Когда очередь доходит до последнего сына, кузнец является с протестом к Зохаку и подымает восстание ... Знаменем восставших служит кожаный фартук Кавэ, который он снимает с себя и прикрепляет к древку копья. „Кавианское знамя“ становится с тех пор символом национального освобождения в Иране“. На миниатюре изображен Кавэ со знаменем в руках и его соратники.

Как вышел Кавэ из дворцовых ворот.
Столпился кругом на базаре народ.
А он все кричал, защитить его звал.
Всех в мире людей рассудить его звал.
Взял кожаный фартук, которым перед
Кузнец прикрывает, как молотом бьет,

[1] Воспроизведено в красках в „Иранских миниатюрах“ и в сборнике „Восток“, II, стр. 32. На табл. V мы воспроизводим интересную миниатюру того же сюжета из „Шах-намэ“ 1556 г. из Гос. Публичной библиотеки УзССР (ср. воспроизведение при статье Б. С. Сергеева в „Трудах Гос. Публичной библиотеки УзССР“. Ташкент, 1935). За предоставление фото выражаю благодарность Б. С. Сергееву.



V. Восстание кузнеца Кавэ, 1556 г. (Ташкент, Узбекская Публичная библиотека).

V. La révolte du forgeron Kavé („Chahnamé“, daté de 1556. Tachkent, Bibliothèque Publique de l'Ousbékistan).

К вершине копья прикрепил его сам,
И пыль на базаре взвилась к небесам.
Кричал и расхаживал, знамя неся!
„Эй, вы, кто Иездану душой предался,
Когда к Феридуну сердца ваши льнут,
Вы сбросите с шеи Зохаков хомут“.

В тимуридскую эпоху главным центром развития иранской миниатюры был Герат. Мы видели, какого высокого качества достигла книжная миниатюра в эпоху Шахроха, особенно в рукописях, выполненных для Байсонкура (1430—1433). Новый расцвет гератской школы относится к последним трем десятилетиям XV в., когда правителем Герата был поэт и меценат Хосейн Байкара.

Герат в эту эпоху был значительным культурным центром. Наряду с самим Султаном Хосейном, был покровителем искусств и его визирь, выдающийся поэт Мир-Али-Шир; в это же время писали свои исторические сочинения Мирхонд и Хондемир; жили один из величайших иранских поэтов—Джами и один из замечательнейших художников Ирана—Бехзад. Браун считает [1], что Герат в эту эпоху был наиболее блестящим центром литературы, искусства и науки, когда-либо существовавшим в Иране. Интересны отзывы о Герате и его культурной жизни в „Мемуарах“ Султана Бабура, посетившего этот город в 1506—1507 гг. „Мной овладело горячее желание,— пишет он [2],—видеть Герат—этот город, подобного

[1] E. Browne. A literary history of Persia, vol. III. London, 1926, стр. 390.

[2] „Mémoires de Baber“—перевод Pavet de Courteille. 1871, Paris, t. I, p. 385, 401, 428, 431.

которому нет во всем мире, на украшение которого Султан Хосейн Мирза не пожалел ни издержек, ни забот..." Действительно, архитектура Герата представляла выдающееся явление. Не говоря о велико лепных, украшенных многоцветными изразцами постройках Шахроха, постройки в правление Султана Хосейна были также весьма значительны. Особенно велика была строительная деятельность Мир-Али-Шира. Историк Доулетшах в 1487 г. писал о воздвигнутых последним в Герате следующих постройках: соборная мечеть, медресе, ханака, больница и баня[1]. Кроме того, много построек было возведено в окрестностях города и других городах Хоросана. Герат был, по его словам, город роскоши и изысканных удовольствий. Вместе в тем он отмечает значительное скопление в Герате выдающихся людей, достигших большого совершенства, каждый в своей специальности: писателей, музыкантов, художников.

Такова была та культурная среда, на почве которой в Герате начался новый расцвет иранского искусства—среда, конечно, верхних аристократических слоев, связанная с двором и правящей аристократией. Некоторая „демократизация" живописного искусства в Иране началась лишь во второй половине XVI в., о чем мы скажем ниже.

Ко второй половине тимуридской эпохи (последние десятилетия XV в. и первые годы XVI в.) сложился тип иранской миниатюры, который является

[1] Бартольд. Мир-Али-Шир и политическая жизнь (Сборник к пятисотлетию со дня рождения Мир-Али-Шира. 1928, стр. 141).

наиболее своеобразным национальным выражением иранского искусства. Ему свойственны оттенок романтизма, доминирующая декоративность, любовь к элегантности и законченности; в колорите господствует сочетание дополнительных тонов; композиция отличается выработанностью, стремлением к стройности, к симметрии; рисунок несколько теряет силу и острую выразительность лучших образцов XIV—XV вв., но привлекает мягкостью, плавностью линий, изяществом контура. Общее впечатление от миниатюры этой эпохи еще плоскостное, перспективные сокращения появляются не систематически, а как случайное явление; иногда вводится несколько планов, дается диагональное построение. Замечаются черты реализма при изображении животных, растений, иногда людей; появляются попытки создать портрет, иногда правдиво представлены человеческие эмоции, гораздо чаще человеческие лица лишены выражения. Руки и ноги, как правило, трактуются шаблонно. В целом реалистические черты играют подчиненную роль, превалирует декоративность.

В эту эпоху художник начинает сознавать себя индивидуальным творцом произведений искусства; значительно чаще, чем в предыдущую эпоху, встречаются подписи художников, в литературных произведениях упоминается о художниках, даются характеристики отличительных особенностей некоторых из них.

К этой эпохе относится деятельность художника, которого обычно считают величайшим мастером иранской живописи,—Бехзада.

Художественный облик Бехзада впервые был обрисован с известной полнотой Мартином в его книге о восточной миниатюре (1912 г.). В нашей книге „Искусство Востока“ (1923 г.) мы дали характеристику творчества Бехзада на основе всего материала, который был известен в то время, с привлечением приписываемых ему миниатюр из ленинградских собраний.

За истекшие 10—15 лет представление о личности и художественном творчестве Бехзада существенным образом изменилось. Найдены новые материалы, с большим или меньшим основанием относимые к его мастерству; с другой стороны, отпал ряд работ, явно неправильно ему приписанных (таковы, например, подписные миниатюры работы его ученика Касем Али, о котором дальше будет говориться подробно); увеличились также значительно сведения о нем в литературе, обнаружены и опубликованы документы о нем.

О нем писали Хондемир, Дуст Мохаммед (1544), Мирза Хайдар, Бабур („Записки“), Искандер Монши, Кази Ахмед, турецкий историк Али.

Наконец, издан интереснейший шахский указ о назначении Бехзада в 1522 г. начальником шахской библиотеки.

Мы воспроизводим здесь этот интересный документ в выдержках. Он дает отличное понятие об организации живописного дела с разделением труда среди живописцев, об отношении к художникам, а в частности характеризует выдающееся положение Бехзада среди художников своего времени и в государстве.

Этот указ приведен у историка Хондемира и издан в английском переводе Арнольдом в его „Painting in Islam“, стр. 150—151, а раньше в „Revue du Monde musulman“, t. XXIV, 1914.

Текст его нижеследующий:

„По желанию живописца мастерской творения и происхождения картинной галлереи небес и земли, поскольку в соответствии со словами его „Он создал вас и сделал ваши формы прекрасными...“— был подписан указ „Мы сделали тебя помощником правителя на земле“ на золоченой странице солнца пером Меркурия, от нашего благосклонного имени, и страницы лазурного неба получили изображение и были украшены, дабы летопись наших побед и триумфов отмечалась ежедневно брызгами серебряных звезд и алыми узорами вечерней зари. Почему следует и надлежит, дабы таблица нашего благовдохновенного царственного духа, вместилища лучей божественного света и места проявлений в различных формах его благоволения, получила бы такой вид, чтобы все значительные предметы нашего царского двора и все важные дела нашего государственного управления были поручены искусным мудрым и опытным лицам, обладающим выдающимися заслугами, кои рисунком их тонкого разума и красочной ослепительностью их утонченных натур могли бы обнаружить на таблице бытия изображение создания искусности всякого рода и картину следствий всяческой проницательности и могли бы приподнять покрывало с лика того, что ищут и к чему стремятся“.

„В соответствии с этим чудо нашего века, образец для живописцев и пример для золотых дел мастеров, мастер Кемаль-од-Дин Бехзад, кто своей кистью живописца пристыдил Мани и своим карандашом рисовальщика (миниатюриста) унизил страницы Аржанга, кто всегда преклонял свою голову перед нашими приказаниями, коим надлежит повиноваться, как повинуется перо руке пишущего, и кто ставил свою ногу подобно циркулю в круге покорности на порог покровительствующего халифата,—взыскан в настоящее время нашим верховным благоволением и нашими царскими милостями. Мы приказываем поручить и доверить ему обязанности надзора и наблюдения за служащими царской библиотеки, и каллиграфами и живописцами, позолотчиками и рисовальщиками на полях рукописей, и за мастерами, растворяющими золото и приготовляющими золотые листочки, а также за мастерами вышеперечисленных профессий в пределах всех наших владений. Все вообще просвещенные эмиры и несравненные визиры и секретари нашего порога—покровители всего мира, а также посланники нашего подобного небесам двора, и чиновники царской службы, и служащие наших министерств, и в частности весь состав царской библиотеки, и лица занятий, поименованных выше,—обязаны признать вышеназванного мастера управляющим и начальником. Они обязаны представлять на его усмотрение всю деятельность библиотеки и оказывать должное внимание всем его распоряжениям, скрепленным его подписью и печатью. Не должно быть никакого неповиновения или пренебрежения всем приказам или постановле-

ниям, исходящим от него при проверке и ведении дел царской библиотеки. Все связанное с упомянутыми делами следует рассматривать как находящееся в его особливом ведении. Он же со своей стороны должен нарисовать и написать на таблице своего сердца и на странице своего просвещенного разума образ бескорыстности и форму честности. Он должен вступить в свою должность путем прямоты, избегая и обходя всяческий обман и лицемерие и не уклоняясь и не сходя с широкой дороги истины и добродетели. Пусть внимают этому все, и да будут признаны все дарованные настоящим царским указом права, как только он будет почтен и украшен отпечатком печати его высокого величества. Дан 27-го Джумада I, 928".

Приведем теперь данные о Бехзаде, имеющиеся в сочинениях иранских и турецких писателей XVI в.

ХОНДЕМИР: Остад Кемаль-од-Дин Бехзад. Он развертывает перед нами великолепные и редкостные формы искусства. Его кисть рисовальщика, подобная кисти Мани, заставляет забывать всех живописцев мира, а его пальцы, владеющие чудесными качествами, затмевают картины всех художников среди сынов Адама. Каждый волосок его кисти своим мастерством дает жизнь безжизненным формам. Почтенный мастер достиг своей настоящей известности благодаря покровительству и милостям эмира Незам-од-Дин Али Шир, а его величество Хакан (т. е. Султан Хосейн Байкара) проявил по отношению к нему также много милости и благоволения. Это чудо нашего века, обладающее чистой верой, пользуется в настоящее время благосклон-

ностью царей всего мира, а также неограниченным вниманием со стороны правителей Ирана. Так, без сомнения, будет и впредь.

ДУСТ МОХАММЕД (1544): Его (Мирека) ученик и последователь был Кемаль-од-Дин Бехзад, лучший из современных художников и глава живописцев и каллиграфов, зенит своего века. Его дарования проявляются в произведениях его кисти, представленных в настоящем альбоме. На его долю выпала честь служить в библиотеке шаха Тахмаспа, который осыпал его многочисленными милостями. На его службе он и умер и похоронен рядом с могилой шейха Кемаля. Дата его смерти заключается в стихе эмира Дуст Хашими: Nazar afkan ba khak i qabr-i-Bihzad (Посмотри на пыль с могилы Бехзада)[1].

МИРЗА ХАЙДАР (1550): Бехзад. Как живописец, он мастер, хотя и не достигает Шах Музаффера в тонкости мазка: зато его кисть крепче, и он превосходит первого в предварительных эскизах и в группировке фигур[2].

БАБУР. ЗАПИСКИ: Среди живописцев следует упомянуть Бехзада, художника с очень тонким талантом; только ему не удавались молодые безбородые лица, у которых он преувеличенно подчеркивал линии подбородка, бородатые же лица он изображал очень хорошо.

Турецкий историк Али, живший в Багдаде, в своем труде „Menakib-i-hunerveran“ („Похвала художни-

---

[1] 1535—1536 гг. BWG, стр. 186.

[2] BWG, стр. 190.

кам“, 1587) называет Бехзада из Герата первым среди известных живописцев. Его живопись,—пишет он,—славилась во всем мире, как живопись „художника Китая“. Али сообщает и художественную генеалогию Бехзада. Он был учеником Пир Сеид Ахмеда из Тавриза.

КАЗИ АХМЕД: Мастер Бехзад из Герата... Мастер лишился в детстве матери и отца, его воспитал Мирек, бывший библиотекарем покойного падишаха Султан Хосейн Мирза. В недолгий срок Бехзад до того усовершенствовался в мастерстве, что никто не знавал равного ему в искусстве портретной живописи. Мастер был в милости со времени десятилетия появления (нешан) Султан Хосейн Мирза до некоторого времени из первых дней шаха Тахмаспа. Он похоронен в столичном граде Герате в районе Кух-е-Мохтар, в ограде (хэтирэ), где много живописных изображений и рисунков [1].

В виду того, что в литературных источниках до нас дошло так мало сведений о художниках, мы позволили себе набросать очерк его биографии, как она представляется на основе всего нового материала. Затем дадим характеристику его художественного наследия.

Бехзад родился в Герате около 1455 г. Об этой дате его рождения можно заключить по надписи на приписанной ему миниатюре „Борьба двух верблюдов“, которую можно датировать около 1525 г. В надписи говорится, что миниатюра исполнена

---

[1] Перевод Б. Н. Заходера в его статье о Кази Ахмеде в журнале „Искусство“ за 1935 г.

Бехзадом в возрасте 70 лет [1]. В принадлежащей Музею восточных культур в Москве рукописи „Трактат о появлении почерков и каллиграфов“ Кази Ахмеда ибн Мир Монши оль-Хосейни [2] находится ряд данных о детстве и годах учения Бехзада. „Мастер лишился в детстве отца и матери; его воспитал Мирек, бывший библиотекарь покойного падишаха Султан Хосейн Мирза“. Что он был учеником художника Мирека, подтверждает и Мирза Хайдар. Согласно высказыванию турецкого историка Али, учителем Бехзада был Пир Сеид Ахмед из Тавриза. Возможно, что это был один из его учителей. Хондемир сообщает, что Бехзад достиг своей известности благодаря покровительству визира Мир-Али-Шир Неваи и гератского правителя — Султана Хосейна Байкара (1470—1506). Можно считать установленным, что до конца правления Хосейна Байкара Бехзад работал в придворной гератской библиотеке (кетаб-ханэ). Вскоре после смерти Байкара, в том же 1506 г., узбеки во главе с Шейбани-ханом овладели Гератом. Сын Байкара, Бади-оз-Заман, успел пробраться в Тавриз к шаху из сефевидской династии — Исмаилу; за ним последовало много художников; но Бехзад остался в Герате и там он исполнил замечательный по своему колориту

---

[1] BWG, стр. 131. Миниатюра была на выставке иранского искусства в Ленинграде; принадлежит Тегеранскому музею.

[2] Первое упоминание в статье проф. А. А. Семенова: „Рукопись Бустан шейха Саади, работы гератского мастера начала XVI в.“ (ИАИ, 1925, стр. 975). Специальная статья Б. Н. Заходера „Из истории художественной культуры Ирана XVI в.“ („Искусство“, 1935, № 5, стр. 135).

портрет Шейбани-хана. И только после смерти Шейбани-хана он перебрался в Тавриз.

В 1514 г. он приобрел уже большую известность в Тавризе, что видно из рассказов историка Али о событиях, относящихся к этому времени. Передается рассказ, что шах Исмаил, бывший любителем искусства и высоко ценивший Бехзада, перед отправлением в поход против турок сказал: „Если бы я потерпел поражение и моя столица была взята неприятелем, я не хотел бы, чтобы попали в руки врагов Махмуд Нишапури—мой придворный каллиграф и мастер Бехзад“. Он поэтому постарался их заботливо укрыть и по возвращении после неудачной битвы при Чалдиране (это было в 1514 г.) прежде всего спросил, живы ли столь ценимые им художники. В 1522 г. был подписан указ шаха Исмаила о назначении Бехзада кетабдаром, т. е. начальником шахской библиотеки и главным инспектором искусства всего государства. Бехзад продолжал работать и в правление шаха Тахмаспа (1524—1576). Один из историков начала XVII в., Искандер Монши сообщает в своей написанной в 1616 г. „Истории шаха Аббаса Великого“, что Бехзад был в числе приближенных к Тахмаспу художников. Сведения о последних годах жизни Бехзада и смерти его приводятся в разных источниках различные. Дуст Мохаммед, писавший в 1544 г., приводит хронограмму, в которой указывает дату смерти художника 942 г. (1535—1536)[1]. В биографическом словаре Мехмед Сурейя приводится дата

[1] BWG, стр. 186.

1533—1534 гг., заимствованная автором из иранских источников. Неясно также место его смерти. В компиляции Хабиб Эффенди (см. Huart, цит. соч., стр. 223—224) сообщается, что в 1562—1563 гг. рядом с ним (в Тавризе?) похоронен его племянник, шахский каллиграф Рустем Али. Дуст Мохаммед говорит, что он умер на службе шаха Тахмаспа (очевидно, в Тавризе) и похоронен рядом с могилой шейха Кемаля. С другой стороны, Кази Ахмед утверждает, что Бехзад был погребен „в столичном городе Герате в районе Кух-е-Мохтар, в ограде, где много живописных изображений и рисунков". Дата смерти Бехзада устанавливается, следовательно, достаточно точно: 30-е годы XVI в. Нам кажется, что вполне можно принять дату, приводимую Дуст Мохаммедом: 1535—1536 гг. Труднее согласовать сведения о месте его смерти. Все источники сообщают согласно, что Бехзад работал известное время в Тавризе при шахе Тахмаспе, но умер ли он там или, прекратив за старостью работу, перебрался на родину, в Герат, и там скончался—это остается пока не решенным.

Постараемся дать характеристику художественного наследия Бехзада. Ему принадлежат иллюстрированные рукописи и миниатюры на отдельных листах (главным образом портреты). До нас дошел ряд его произведений, начиная с 1480 до 1528 г. Самые ранние миниатюры Бехзада находятся в датированном 1478 г. „Бустане" Саади из собрания Честер Битти. Авторство приписывается Бехзаду в колофоне рукописи. Это стиль раннего Бехзада. Композиция отличается несложностью, фигуры не-

сколько приземисты, неуклюжи, но колорит исключительно звучен и богат (воспроизведено у BWG, табл. LXIIa, и Арнольда, табл. 26 и 30). К раннему же времени относится миниатюра: Бахрам Гур на охоте на диких ослов в „Хамсэ“ Низами в Нью-йоркском музее (Сакисиан, рис. 87), еще две — у Мартина (табл. 67).

Наиболее достоверным образцом его раннего стиля является рукопись „Бустана“ в Каирской библиотеке, датированная 1488 г. Из пяти миниатюр рукописи (одна двойная—фронтиспис) четыре носят подпись мастера, не возбуждающую сомнения в своей автентичности. Все эти миниатюры (из них одна в красках), наконец, удовлетворительно воспроизведены в последнем труде об иранской миниатюре Биниона, Вилькинсона и Грея. Эта рукопись исполнена лично для Хосейна Байкара и заключает на фронтисписе его портрет и в одном из картушей балдахина имя его и титул. Сюжет этой миниатюры на двух страницах фронтисписа не имеет отношения к тексту „Бустана“ и изображает Хосейна на пиру. Его облик вполне сходится с другими его портретными изображениями. Левая часть миниатюры изображает музыкантов, в правой части — слуг, приготовляющих и приносящих пищу; перед богато украшенной дверью изображен привратник, бьющий палкой какого-то человека (может быть, просителя).

Другая миниатюра *(рис. 27)* изображает царя Дару (т. е. ахеменидского царя Дария) среди пастухов его табунов[1]. Здесь иллюстрируется то место

[1] См. „Бустан“. 1935, стр. 29—30.

„Бустана“, где идет рассказ о том, как Дарий, охотясь, отбился от своей свиты и оказался один среди показавшихся ему незнакомыми пастухов. Когда он увидел, что один из них поспешно устремился к нему навстречу, он подумал:

„Наверно питает он умысел злой,
Да будет пронзен он на месте стрелой“.
Он в миг изготовил свой лук и хотел
Пронзить человека одною из стрел.
Пастух завопил, обуял его страх:
„Не враг я, в меня не стреляй, падишах!
Ведь я из твоих же, о царь, пастухов,
Я службу справляю средь этих лугов“.
Испуганный царь, успокоившись, так
С улыбкою пастырю молвил: „Добряк!
Помог тебе, видимо, ангел Серош,
Ты мог бы погибнуть: мой выстрел хорош“.
Пастух рассмеялся и молвил царю:
„Коль правду скажу я, добро сотворю.
Ах, это большой недостаток царей —
Не ведать отличья врагов от друзей!
Из подданных кто б ни столкнулся с тобой,
Ты должен бы знать про него: кто такой“.

Крепкая коренастая фигура погонщика с энергичным бородатым лицом контрастирует с несколько безлично характеризованным безбородым молодым Дарием, что невольно заставляет вспомнить приведенную нами выше характеристику особенностей живописи Бехзада, сделанную Бабуром.

Остальные три миниатюры каирского „Бустана“ развертывают действие внутри зданий. Одна изображает богословов в мечети. Здесь сто̀ит обратить внимание на пышный, украшенный изразцами портал с растительным орнаментом и надписями,

образцом чему, несомненно, являются богато украшенные изразцами гератские постройки XV в. (например, Джом'а мечеть в Герате, Зиарет Ходжи Ансари, Мосалла и др.). Чрезвычайно искусно скомпанована круговая композиция из восьми фигур, объединяемая наклоном голов и направляющими движениями рук. В сцене, изображающей, как старика не допускают в мечеть, любопытно трактована внутренность богато украшенной изразцовой декорацией мечети, представленная в перспективном сокращении сверху, как бы с птичьего полета. Здесь также изображен ряд бытовых подробностей: например, перед мечетью сидит человек, совершающий омовение прежде, чем войти в нее: перед ним стоит негр с полотенцем в руках.

Наконец, на последней миниатюре изображены Юсуф и Зулейха (иллюстрация к эпизоду из IX главы „Бустана") среди сложной архитектуры дворцовых помещений со многими дверями и переходами.

Близки к этому времени подписные миниатюры Бехзада в „Хамсэ" Низами в Британском музее[1]. Эти небольшие по размеру миниатюры, написанные в рукописи 1442 г. значительно позднее (вероятно, уже в 90-х годах XV в.), представляются весьма зрелыми в художественном отношении. При изумительной ритмичности композиции эти миниатюры главным образом с батальными сюжетами полны драматизма и движения; большой правдивостью отличается передача движений животных (верблюдов, лошадей). По этим миниатюрам мы можем

[1] Воспроизведено у Сакисиана, рис. 76—78.

составить себе понятие об изумительной тонкости его кисти и большом композиционном даре; невольно вспоминаются приведенные нами выше слова о нем Мирзы Хайдара (см. стр. 86). Мирза Хайдар указывает как раз на то, что современники очень ценили его мастерство в композиции и что он упорно работал над композицией, делая ряд предварительных эскизов.

Много дебатов вызвали миниатюры рукописи „Зафар-намэ" („Книга побед Тимура"), переписанной в 1467 г.[1] Манускрипт когда-то принадлежал библиотеке великих моголов в Индии, и в нем существует надпись, сделанная рукой императора Джехангира, приписывающая миниатюры кисти Бехзада. Одни (Шульц, Кюнель, Арнольд) считают миниатюры подлинным произведением великого мастера, другие (Сакисиан)—правда, без особенно веских оснований—отказываются включить эти миниатюры в число работ мастера; наконец, BWG считают их несомненным произведением Бехзада, только не 1467 г., а около 1490 г. Что миниатюры написаны в рукописи 1467 г. позднее—это видно хотя бы из того, что они все шире страниц с текстом, да и по стилю они не могут быть датированы столь ранней эпохой. Мы склоняемся к тому, чтобы признать миниатюры оригиналами Бехзада; в них есть много общего с миниатюрами, несомненно, относящимися к его работам. Сравним, например, динамический характер битв в „Зафар-намэ" с батальными сценами под-

---

1 Все миниатюры изданы в красках у Arnold'a. Bihzad and his paintings in the Zafar namah Manuscript. London, 1930.

писных миниатюр Низами Британского музея (ведь недаром турецкий писатель XVII в. Эвлия Челеби говорит о Бехзаде как о баталисте по преимуществу) или сопоставим типы и фигуры на миниатюрах, изображающих прием у Тимура или постройку самаркандской мечети, со стилем миниатюры, изображающей Дария в „Бустане“ Каирского музея. Характерной особенностью миниатюр являются прежде всего необычайный блеск колорита, обилие ярких контрастирующих красочных тонов и золота (чаще всего еще золотое небо), общее впечатление свежести, крепости и жизненности, интересно поставленные композиционные задачи. В сценах бурного движения — в битвах, осадах — чувствуется иногда перегруженность композиции фигурами, деталями в ущерб стройности и уравновешенности (например, в миниатюрах, изображающих взятие крепости в Смирне). Но этим же достигается ее большая динамичность. В рукописи имеются шесть двойных миниатюр в полную страницу. Первая пара — „Аудиенция в саду у Тимура“ — изображает в правой половине ближайшее окружение Тимура, а в левой — большую группу феодалов, пришедших на торжественный прием: двое (повидимому, высшего ранга) сидят на своеобразных стульях, пятеро преклонили одно колено перед железным хромцом (все в различных одеждах и головных уборах), часть столпилась у входа под развесистым платаном, и камергер размещает их; за коленопреклоненными эмирами — группа слуг и среди них негр; негры изображаются на очень многих миниатюрах Бехзада. Жизненность

поз, свобода и непринужденность группировок необычны для других художников его времени. Кругловатые крупные лица еще имеют турецко-монгольский характер. Следующая двойная миниатюра — „Войска Тимура атакуют город Хиву“. Здесь детально трактованная цитадель, развернутая на плоскости разными планами; около нее крепко вылепленное мощное дерево. Живое движение человеческих групп как осажденных, так и осаждающих всадников, стремящихся к подъемному мосту крепости, подчеркнуто яркостью, даже пестротой красок.

В этой миниатюре — в группе кавалеристов, а также в следующей, изображающей битву при переправе через Аму-Дарью, — остроумно сконструирована композиция, смело обрезаны фигуры пеших и всадников: то видна лишь верхняя часть фигуры, то передняя половина всадника, то задняя (все остальное скрывается за пределами картины). Здесь все подчинено единству мастерски построенной композиции с фигурой всадника — в пышной чалме в центре. А сколько прелестных подробностей разбросано в картине! Как живописны фигуры музыкантов (особенно старик на верблюде с длинной изогнутой трубой)! Что за картина мусульманского рыцарства! Эти группы закованных в панцыри фигур со шлемами на головах, со щитами и копьями, сражающиеся верхом на покрытых бронею конях!

Действие происходит ночью. На небе — звезды и молодой серп луны. Но это не отразилось на освещении — действие происходит как бы при полном дневном свете. Другая военная сцена происхо-

дит в горах, где армия Тимура добивает остатки армии кипчаков.

Особенный интерес представляют миниатюры *(рис. 28 и 29)*, изображающие постройку главной мечети в Самарканде в 1398 г.[1] Это удивительная по живописи и движению картина строительной трудовой работы в ее процессе, в ее различных моментах: на слоне, на лошадях подвозят, несут каменные блоки, обтесывают их, а дальше у кирпичной стены — иные этапы работы по постройке. Часть стены облицована изразцами; изразцами же украшен уже законченный пышный портал, видимо, навеянный самаркандскими впечатлениями, с живописно вписанной фигурой в чалме. Среди рабочих, занятых постройкой, встречаем мы и излюбленного художником негра. В правой части миниатюры, в высшей степени композиционно уравновешенной, наблюдается применение круговой композиции с центром в виде свода. Кюнель, сравнивая эту миниатюру с другой миниатюрой из „Хамсэ“ Низами Британского музея 1494 г.[2] работы Бехзада, более позднего периода, изображающей также постройку мечети, справедливо отмечает, какое развитие было проделано художником: от путаницы в расположении фигур и деталей переходит он к ясному и не менее жизненному изображению происходящего. Такой сюжет весьма необычен для иллюстраций

---

[1] В работах на русском языке воспроизведено в сборнике „Афганистан“, стр. 123; А. Ю. Якубовский, Самарканд при Тимуре, 1933.

[2] Воспроизведено в сборнике „Афганистан“, стр. 123; А. Ю. Якубовский, цит. соч., рис. 2.

Низами и может быть объяснен тем, что Бехзаду хотелось придать ранее использованному мотиву более свободное и действенное разрешение[1].

Нам кажется, однако, что строгая композиция более поздней эпохи с маленькими фигурками рабочих, более схематично трактованными, с меньшим количеством деталей уменьшает кипучую жизненность миниатюры, не умаляя, однако, ее большого художественного интереса. При сравнении этих двух миниатюр невольно вспоминается один из моментов развития итальянской живописи — как там ранний ренессанс с его часто путаной, нагроможденной композицией, переполненной кипучей жизнью, обилием деталей, подробностей переходит в строгую соразмерность, в геометрическую стройность композиции высокого ренессанса. Нельзя не отметить высокого интереса, вызываемого обеими миниатюрами в культурно-историческом отношении: это драгоценный культурно-исторический документ, яркая иллюстрация труда в эпоху XV в. в мусульманском мире и одновременно документ истории архитектурно-строительной техники эпохи.

В Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде имеются две рукописи с миниатюрами Бехзада и несколько отдельных миниатюр в Муракка № 489 — всего 9 миниатюр; все они относятся к более позднему периоду его развития, но, повидимому, еще к гератскому периоду художественной деятельности. „В этих манускриптах, — пишет Мартин[2], — становится оче-

---

[1] Кюнель, стр. 57.

[2] Мартин, цит. соч., стр. 45, табл. 74, 79, 80.

идным, что Бехзад потерял свою строгость трактовки, хотя в то же самое время достиг еще большей прелести и элегантности в колорите".

Остановимся прежде всего на рукописи № 395, где имеются две миниатюры работы Бехзада. Это рукопись поэмы Хосроу Дехлеви „Любовь Меджнуна и Лейлы". Рукопись очень тонкой работы, бумага цвета saumon, с золотыми крапинками, унван с цветочным орнаментом, текст вклеен в каждую страницу. На первой миниатюре дата: 900 г. хиджры (1495 г. н. э.). Эта миниатюра изображает, как Меджнун и Лейла учатся в школе[1]. Богата и красива архитектурная декорация: по верхнему зеленому фризу темножелтая буквенная орнаментация; портик поддерживается четырьмя красными многогранными столбиками, верхняя часть стены нежноголубого цвета с орнаментом: желтым, темносиним, светлосиним, светлозеленым; ниша — темнорозовая с изображением сталактитов. Всего семь фигур. Композиция фигур представляет замкнутый овал, приближающийся к кругу, причем четырем фигурам верхней кривой соответствуют фигуры нижней (в нижней кривой недостающая восьмая фигура заменена лежащей на полу одеждой — зеленой на светлокрасной подкладке). Типы лиц, розоватых, отмеченных лишь тончайшими линиями, свойственными Бехзаду в этот период его деятельности, носят еще несколько турецко-монгольский характер. Краски не очень ярки, но их сочетание звучными, контрастирующими пятнами производит впечатление

[1] Воспроизведено у Денике, „Искусство Востока", 1923.

необычного разнообразия и удивительной гармонии. Желтого — три оттенка, зеленого — также три, красного — два. Общий покой, тишина нежно-задумчивого настроения переданы в картине уютом interieur'a, ритмом склоненных голов и неторопливым жестом протягиваемых рук (попарно: двух учеников и ученика с учителем). Другая миниатюра изображает сцену в саду. Золотая почва, голубое небо с белыми слоистыми облаками, чуть тронутыми золотом. Старик стоит на ковре с богатым и тонким орнаментом, двое персонажей приглашают на ковер Меджнуна и Лейлу; негр в оранжевой одежде стоит на коленях у находящихся на земле сосудов. Видны еще две фигуры в малиновой и оранжевой одеждах в верхней части миниатюры (всего 8 фигур). Дерево и часть гористой почвы выходят за рамки миниатюры на поля рукописи (миниатюра наклеена на страницу манускрипта). Поражает стройная ритмичность во взаимоотношениях фигур. Красочные тона те же, что и в предыдущей миниатюре (и еще оранжевый), но кажутся еще ярче: краски сверкают, как разноцветные драгоценные камни, но ощущения пестроты нет. Другой манускрипт Гос. Публичной библиотеки (№ 394), который имеет ближайшее отношение к творчеству Бехзада и который может быть приписан руке самого мастера, — это также „Любовь Меджнуна и Лейлы" Хосроу Дехлеви. Манускрипт столь же роскошно украшен, как и № 395, и очень близок к нему по стилю. Миниатюр в рукописи — 5. Согласно Мартину, в ней 4 миниатюры работы Бехзада; одну (на 27-м листе) он приписывает Ага Миреку.

На первой миниатюре (лист 5, оборот)[1] мы видим изображение школы. Учитель с учениками (всего 8 фигур) размещены на фоне архитектурной декорации; небо золотое; изображен столь типический для Бехзада платан в осеннем уборе: листвы с зелеными, желтыми и желто-красными листьями. Черты лиц персонажей носят более ясно выраженный турецко-монгольский характер, чем в других миниатюрах манускрипта, фигуры крупнее, да и сама миниатюра несколько больших размеров, чем другие.

Все дает впечатление стиля более раннего, чем в других миниатюрах манускрипта. Очень близкое сходство с рассматриваемой миниатюрой представляет миниатюра в альбоме № 489 на листе 87 (оборот)[2]. В этой Муракка, происходящей также из Ардебильской библиотеки, 88 листов и 122 миниатюры. Она содержит ряд образцов иранской и турецкой каллиграфии; миниатюры главным образом индийские, но есть и ряд иранских, превосходных по исполнению: Бехзада (3), Шафи-Аббаси, Реза-Аббаси и др.[3] В миниатюре из альбома большое сходство с миниатюрой из № 394 как в композиции и типах, так и в красочных тонах (особенно

---

[1] Воспроизведено у Мартина, цит. соч., табл. 96; остальные миниатюры воспроизведены там же, табл. 74, 79. Миниатюра на 23-м листе рукописи воспроизведена также в „Востоке“, II, стр. 272.

[2] Воспроизведено у Мартина, табл. 74 (вместе с миниатюрой манускрипта № 394, 5-й лист, оборот).

[3] Dorn. Catalogue des manuscrits orientaux. 1852, стр. 419—425.

зеленый и оранжевый), но есть и черты различия: небо голубое, а не золотое, как там; вместо платана представлен кипарис; трактовка цветущего дерева несколько более мелка. Производит впечатление, что эта миниатюра сделана Бехзадом позднее предыдущей. Возможно даже, что это свободная копия с Бехзада несколько более позднего времени.

Но возвратимся к рукописи № 394. На второй миниатюре (лист 9) также изображена школа (фигур тоже 8), но компанована она совершенно иначе. Чудесный ритм линий царит здесь, краски ярко сверкают. По общему характеру она близка к миниатюре 1495 г. из манускрипта № 395. На третьей миниатюре (лист 21, оборот), более близкой по стилю к первой, чем ко второй, изображен Меджнун с собакой на руках, сидящий у моста. Всего представлено три фигуры. Кроме Меджнуна, изображены идущая фигура в красном кафтане в синей исподней одежде (лицо ее наполовину повреждено) и всадник на осле — все на золотом фоне[1]. У Marteau et Vever[2] воспроизведен рисунок, бывший, повидимому, подготовительным наброском к нашей миниатюре. В верхней части рисунка написано следующее: „Эскиз покойного мастера Бехзада — да будет он благословен — и работа смиренного Реза-Аббаси, пятница, 5, второго месяца Джемади, окончено в 1035 г.“ (1627 г. н. э.). Здесь мы видим, повидимому, беглый набросок Бехзада, законченный

---

[1] Воспроизведено у Мартина, табл. 79.

[2] Marteau et Vever, табл. 154, рис. 219.

спустя слишком сто лет известным Реза-Аббаси. Для установления авторства Бехзада в отношении миниатюр рассматриваемой рукописи этот рисунок имеет первостепенное значение, так как он подтверждает его авторство для этой миниатюры, устанавливаемое Мартином лишь на основании стилистических признаков. Возможно, конечно, предположение, что это — копия Реза-Аббаси с нашей миниатюры, но и в этом случае указание на Бехзада как на автора самого замысла не теряет своего значения. У Marteau фигура Меджнуна, ласкающего, стоя на коленях, собаку, объяснена как фигура женщины. Очаровательнейшей из миниатюр рукописи и вообще одним из изысканнейших проявлений иранского искусства является четвертая миниатюра (на листе 23)[1] „Меджнун и Лейла в пустыне". Эта сцена особенно излюблена в иранском искусстве — встречается она и на тканях, фаянсе, бронзе и пр.

Кюнель датирует эту миниатюру началом XVI в. и относит ее, как и другие миниатюры рукописи, к последним работам мастера. В данной миниатюре Бехзад находит, по мнению Кюнеля, символические разрешения мотивов настроения. „Боязливо смотрят газели, как больной от любви поэт покоится на коленях наконец обретенной им возлюбленной, и со строгим укором указывает лев на пантеру, готовую одним прыжком на беззаботно пасущегося верблюда нарушить мир этой скалистой пустыни, в то время как не озабоченные никакими человеческими деяниями шакал и серна добывают себе свое скудное

---

[1] „Восток", II, стр. 272.

пропитание"[1]. Печать тонкого, изощренного мастерства лежит на всей картине: на фоне золотого неба горы, серебряный ручей, удары немногих ярких красочных пятен — зеленая с красным одежда Лейлы, синяя одежда Меджнуна — на фоне изысканно скромного по краскам пейзажа, где так заботливо выписаны формы растений, где сверкают золотыми глазами звери. Интересны композиционные искания, мотивы пирамидального построения, повторяющиеся и в изображении гор и в группировке фигур.

Миниатюра на листе 27 заслуживает особого рассмотрения. Изображена сцена в саду; небо светлосинее, почва золотая; внизу, в левом от зрителя углу, темносеребряный ручеек, другой ручеек пересекает верхнюю часть миниатюры, протекая между деревьями; фигуры распределены симметричными группами, попарно. Мартин считает автором этой миниатюры Ага Мирека, но с этим трудно согласиться. Всеми чертами композиции и колорита миниатюра примыкает к остальным четырем миниатюрам рукописи: красочные тона того же оттенка (например, оранжевый и светлозеленый) и тип лица фигуры в лиловой одежде (в верхней — правой от зрителя — группе) тождествен с типом лица Лейлы[2], а тип лица мужчины с бородой близок к подобному же изображению на миниатюре со сценой в школе. В общем краски несколько резче, композиция как бы намеренно симметричнее, изысканнее, но ничего противоречащего стилю других миниатюр

---

[1] Кюнель, стр. 28.

[2] Воспроизведено в сборнике „Восток", II, стр. 272.

рукописи, которые мы приписываем Бехзаду, здесь нет. Сравнение с другими миниатюрами еще более подкрепляет уверенность этой атрибуции. Со времени Лондонской выставки 1931 г. сделалась известна двойная миниатюра „Султан Хосейн Мирза в саду“, приписанная надписью на миниатюре Бехзаду и датируемая BWG около 1485 г. Эта миниатюра находится в альбоме, принадлежащем Тегеранскому музею, и была также на Иранской выставке 1935 г. в Ленинграде *(рис. 30)*. На этой живой сцене среди садового пейзажа изображен ряд женщин, придворных, музыкантов и сам Султан Хосейн, легко различаемый по сходству с другими его портретами также кисти Бехзада. Эту миниатюру мы привлекаем для сравнения с листом 27 ленинградской рукописи в виду тесной связи их стиля и в виду двух тождественных мотивов. Левая часть миниатюры расчленяется вертикально на четыре ряда; во втором ряду две женщины, из которых одна держит другую за руку, и в четвертом — две склоненных женских фигуры с вытянутыми вперед руками (повидимому, собираются мыть руки в протекающем рядом ручье), — все это буквально повторяется в ленинградской миниатюре, что является лишним доказательством принадлежности ее к работам Бехзада. Эта уверенность усиливается еще тем обстоятельством, что эти же два мотива мы встречаем на миниатюре из „Хамсэ“ Низами Британского музея *(рис. 31)* (1494)[1]. В этом манускрипте есть

---

[1] Martin and Arnold. The Nizami Ms. British Museum Or. 6810, 1926.

подписные миниатюры Бехзада, Касем Али и Мирека, и мы подробнее рассмотрим ее при изучении Касем Али. Данную миниатюру Сакисиан считает в числе работ Касем Али, но, как отмечает Мартин, подпись счищена. Вполне возможно, что и эта работа Бехзада. Если же согласиться с Сакисианом и считать ее автором Касем Али, то близость указанных мотивов все же остается несомненной, только обе женщины изображены на лондонской миниатюре в зеркальном отражении по сравнению с рассматриваемой тегеранской. В этом случае, т. е. если признать авторство лондонской миниатюры за Касем Али, то можно сделать вывод об очень большой близости в некоторых случаях творчества Касем Али и его учителя Бехзада, доходящей до того, что отдельные мотивы переходят из произведений учителя в произведения ученика. Если согласиться с указанными соображениями, то и ленинградскую миниатюру можно было бы считать работой Касем Али.

В упомянутой уже Муракка № 489 Публичной библиотеки есть две миниатюры, которые следует приписать руке Бехзада — более позднему периоду его творчества[1]. На одной (лист 28, оборот) на фоне пейзажа с золотым небом многофигурная (до 20 фигурок) сцена. Одна сцена на ковре: учитель с учениками (6 фигур); еще подобная сцена с 8 фигурами. Среди листвы протекает серебряный, по-

---

[1] Обе воспроизведены у Мартина, табл. 80; у Мартина, стр. 43, ошибочно сказано, что миниатюры из манускрипта № 395.



VI. Бехзад. Приготовление к завтраку в саду. Конец XV в.
VI. Behzad. Les apprêts d'un déjeuner au jardin. Fin du XV s.

темневший от окисления серебра, ручей. На другой миниатюре (лист 29) ряд сценок: негр готовит кушанье, негритянка с белым ребенком; двое играют (в шахматы?).

Из числа многочисленных миниатюр и рисунков, относимых к творчеству Бехзада, нам кажется особенно близкой к его старейшей манере, выраженной в „Зафар-намэ“ 1467 г., миниатюра (страница из рукописи), воспроизведенная у Marteau et Vever на табл. 69, „Приготовление к завтраку в саду“ (фототипия, табл. VI). Здесь и типы лиц, и композиционное мастерство, и трактовка широкоствольного и ветвистого дерева, и негритянка с корзиной фруктов на голове — все бехзадовское; под столом читается подпись: „амал-е Бехзад“ (работал Бехзад)[1].

Из портретов, приписываемых Бехзаду, Кюнель считает возможным оставить за ним только портрет Султана Хосейна Мирзы *(рис. 32)* и написанный на шелку, на золотом грунте, совершенно в его красочной скале портрет князя-узника[2]. Самое изображение князя в полном вооружении, с саблей, луком, колчаном со стрелами и рогаткой на шее, вызывало противоречивые толкования. Первоначально хотели видеть в этом портрете раненого Тимура и в рогатке прибор для поддержания раненой или

---

[1] К творчеству Бехзада и его школы с большим или меньшим основанием отнесены у Marteau et Vever еще следующие миниатюры: плачущий дервиш — подписной рисунок (табл. 139, № 183), стоящий юноша (№ 146), праздник при дворе (№ 95), оргия во дворце (№ 99), страница из „Бустана“ (№ 73), рисунок слона (№ 180).

[2] Воспроизведено у Кюнеля, цит. соч., рис. 54.

больной руки[1]. Гораздо вероятнее другое объяснение, что это портрет принца в палаханге, обычном орудии наказания на Востоке, о котором упоминают еще Шарден и Тавернье. Мартин объясняет этот портрет, как изображение Мурада, последнего принца Ак-Коюнлу, взятого в плен в битве сефевидским шахом Исмаилом в 1502 г. Известен целый ряд таких портретов, частью с других оригиналов; манера живописи их находится обычно под влиянием Бехзада и его школы.

Наконец, руку самого Бехзада можно видеть в миниатюре из Мир-Али-Шира (Парижская национальная библиотека)[2], а также в тондо 1524 г. (№ 131 у BWG); последнее считают произведением Бехзада согласно и BWG и Кюнель (ср. его доклад о Бехзаде на Иранском конгрессе 1935 г. в Ленинграде).

Теперь перейдем к художнику, уже упоминавшемуся нами, — к Касем Али. Честь открытия миниатюр с его подписью принадлежит Сакисиану[3], но позднее был открыт еще ряд его подписных миниатюр в „Хамсэ“ Низами 1494 г. Британского музея, и удалось установить, что о нем имеются сведения у иранских писателей и что он был в свое время известным и весьма ценимым художником.

Сакисиан отмечает в своей „La miniature persane“ (стр. 76) только одно упоминание о Касем Али в литературе, а именно у историка Хондемира.

---

[1] М. А., табл. 25.

[2] BWG, стр. 111—112, воспроизв. у Сакисиана, рис. 111.

[3] Статьи в „Gazette des Beaux Arts“, 1920.

Последний говорит о портретисте (tchehrè-kucha) Касем Али, художнике большого мастерства, который был современником Хаджи Мирека (наккаш), умершего в 1507 г.

У Арнольда (стр. 139—140) приводятся цитаты из Хондемира, также касающиеся Касем Али.

Хондемир пишет в своей Хабиб-ос-Сийяр (1528): „Мауляна Касем Али. Этот почтенный и ученый муж отличается своей щедростью и прирожденным благородством. С раннего детства посвятил он себя изучению различных отраслей науки путем созерцания и умственных усилий и ознакомился в совершенстве с искусством вытягивать золотые нити и золочения (рисования золотом). Он хорошо известен своей самоотверженностью, прямотой, своей добродетелью и честностью. Ему посчастливилось совершить паломничество и посетить святую гробницу пророка. Совершенной чистотой своей души он писал лишь согласное законам на таблице своего сердца пером размышления. В то время как Амир Хан Моуслу был правителем Герата, он по приглашению Султана Махмуда покинул свою родину и направился в Систан, где и живет до настоящего времени, пользуясь почетом и уважением на кафедре учительства и наставления“.

В первоначальной редакции истории Хондемира „Холасат оль-Ахбар“ (1498) мы читаем: „Мастер Касем Али, художник лиц, является сливками нашего века и главой художников изящных картин. Он овладел этим искусством в библиотеке Султана Хосейна Байкара и благодаря наставлениям, полученным им от этого государя, на службе которого он

оставался все время, он превзошел всех своих современников".

Наконец, Мирза Мохаммед Хайдар, знаток искусства, в частности гератской школы живописи, живший между 1500—1551 гг., сообщает о Касем Али следующее: „Касем Али — портретист; он ученик Бехзада, и его работы близки к работам Бехзада, но по его стилю любой знаток может определить, что его работы грубее, чем работы Бехзада, и что его оригинальные рисунки менее симметричны" [1].

В общей сложности Касем Али приписано 17 миниатюр. 7 миниатюр с его подписью находятся в Низами 1494 г. Британского музея [2]. Затем в Бодлеянской библиотеке есть два манускрипта на джагатайском языке сочинений Мир-Али-Шир Неваи „Хейрат оль-Ахбар" и „Садд-е Искандер", скопированных в 1485 г. для сына султана Хосейна — Бади-оз-Замана; в них по 4 миниатюры [3], но только одна подписная: „Беседа мистиков в саду" (в „Садд-е Искандер"), а остальные приписаны авторами BWG руке Касем Али; еще одна миниатюра — „Учитель с учениками в саду" — приписана BWG по стилю Касем Али [4], и, наконец, считается работой Касем Али двойная миниатюра в рукописи Тегеранского музея „Хамсэ" Джами 1522 г. (была на выставке 1931 г. в Ленинграде); имеющаяся на ней надпись

---

[1] BWG, стр. 189 и сл. — перепечатка статьи Арнольда „Mirsa Muhammad Haydar Dughlat on the Herat School of painters".

[2] Сакисиан, табл. 89—94 и 154.

[3] Семь из них воспроизведены у BWG.

[4] BWG, табл. 73а.

гласит, что это работа портретиста Касем Али[1] Мы относим также к кисти Касем Али две миниатюры из рукописи „История имамов“ в ленинградской Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина.

Работы Касем Али относятся к 80-м и 90-м годам XV в. (эти миниатюры, созданные скорее всего в 90-х годах XV в., были впоследствии введены в рукопись Джами 1522 г.). Из более поздних работ до нас ничего не дошло, да и неизвестно, занимался ли он в XVI в. живописью. Хондемир в 1528 г. писал, что в эту пору Касем Али проживал в Систане, „пользуясь почетом и уважением на кафедре учительства и наставления“, а о его занятии искусством не прибавил ни слова. Касем Али, столь близкий в своем стиле к работам Бехзада, как об этом свидетельствует современник обоих художников Мирза Хайдар, был, повидимому, немногим моложе Бехзада. Мы приняли на основании надписи на миниатюре 1525 г., что Бехзад родился в 1455 г.; следовательно, в 1485 г., когда были исполнены подписные вполне зрелые работы Касем Али в рукописи сочинений Мир-Али-Шира, ему было 30 лет; очевидно Касем Али был учеником Бехзада, когда последний и сам был очень молод. Вероятно, Касем Али был скорее младшим товарищем Бехзада по работе, чем учеником в тесном смысле этого слова.

Разберем миниатюры Касем Али в хронологическом порядке. Самые ранние в „Месневи“ Мир-Али-Шира Бодлеянской библиотеки (№ 210), переписан-

---

[1] Воспроизведено у BWG, табл. 86.

ном в 1485 г. для сына Хосейн Байкара, Бади-оз-Замана, очевидно в его личной кетаб-ханэ. В этих миниатюрах Касем Али обнаруживает себя одним из лучших мастеров колорита в иранской живописи. Его подписная миниатюра „Мистики в саду“ *(рис. 33)* представляет собой группу суфиев, сидящих и беседующих на цыновках в саду. Следует отметить композиционное мастерство размещения фигур суфиев с таким разнообразием поз. Условный характер и декоративность общего замысла подчеркиваются у художника тем, что почва изображена золотой; вечернее темносинее небо, усеянное золотыми звездами и узким серпом луны, не помешало всю сцену представить при ярком дневном освещении; тени, разумеется, не переданы: иначе не могло быть в чисто плоскостной иранской живописи, не знавшей до XVII в. светотени. Такого же характера симметрично уравновешенная композиция на миниатюре, изображающей Искандера на троне среди небольшой группы приближенных. Здесь обращает внимание богатство архитектурной декорации, во многих деталях верно передающей орнаментальные мотивы изразцовых декораций архитектурных построек Ирана в XV в. Так же богата архитектурная декорация и в третьей миниатюре рукописи, изображающей Меджнуна в доме Лейлы. Стиль миниатюр другой рукописи „Месневи“ Мир-Али-Шира, написанной в том же 1485 г. и для того же Бади-оз-Замана, столь тесно примыкает к только что описанным, что не оставляет никаких сомнений в принадлежности их руке Касем Али, хотя его подписи на них нет. Чрезвычайно близки типы

изображенных человеческих фигур и композиционные приемы, полные монументальности и стремления к простым симметричным схемам, и богатство внутреннего убранства интерьеров дворца, мечети (из четырех миниатюр в трех действие происходит внутри зданий). В последней замечательна композиция: фигуры так сгруппированы, что образуют треугольник с вписанным в него кругом; миниатюра расчленена почти по диагонали, причем вся компактная организованная масса фигур находится в одной части.

В Низами Британского музея 1495 г. находятся 7 миниатюр, имеющих подпись Касем Али. Мартин, написавший монографию об этом манускрипте, считает, что в нем большинство миниатюр принадлежит руке Бехзада, а некоторые закончены по его эскизам Касем Али и другими учениками Бехзада. Император Джехангир, владевший когда-то этой рукописью, сделал на ней заметку, что в ней 15 миниатюр Бехзада, 5—Мирека и 1—Абд-ор-Раззака; о Касем Али он не упоминает. Мы уже отмечали близость во многих случаях работ Касем Али к работам его учителя Бехзада (см. миниатюру с купающимися женщинами, *рис. 31*); мы полагаем, что следует отнести эти подписанные Касем Али миниатюры к кругу подлинных его произведений и что известное отличие их от разобранных выше находит себе объяснение в изменении характера стиля у художника в процессе развития его художественной личности за протекшие до 1495 г. десять лет. Композиции, будучи гармонически уравновешенными, становятся более свободными, менее

подчиненными геометризирующей схеме; фигуры делаются более вытянутыми, тонкими, эластичными; замечается очень тщательная разработка деталей, но не переходящая в мелочность, что наблюдается в иных работах XVI в. Некоторые фигуры совершенно того же характера, что в рукописи 1485 г., но, как мы выше отметили, общий характер изображения фигур несколько изменился. Отметим изумительно мощно трактованный ствол платана в его многокрасочном осеннем уборе (желтые, красноватые, зеленые листья), как на работах Бехзада. Лев и леопард на *рис. 35* совершенно тождественны с миниатюрой на ту же тему — „Меджнун в пустыне“ в ленинградской рукописи № 394[1], что опять свидетельствует о теснейшей связи искусства Бехзада и Касем Али и о трудности в отдельных случаях произвести точную атрибуцию при отсутствии подписи; возможно таким образом, что две миниатюры ленинградской рукописи № 394 могут быть тоже работой Касем Али, хотя другие (см. выше), несомненно, бехзадовские.

Из отдельных миниатюр стòит остановиться на изображении школы на открытом воздухе *(рис. 34)*. Богатая и разработанная композиция с куполообразным зданием на заднем плане и развесистым платаном на переднем имеет много общего с изображениями школы на ленинградских миниатюрах, приписанных Бехзаду (см. выше).

В миниатюре „Меджнун среди диких животных“, где Меджнун изображен лежащим на цыновке на

[1] Воспроизведено в „Востоке“, II, стр. 272.

берегу ручья, дана яркая жанровая картина кочевой жизни: палатки, женщина за тканьем, старик, пасущий стадо, женщина доит корову, пастух, играющий на дудке, — все это среди гористого пейзажа. Мотив двух газелей буквально повторяется на миниатюре (*рис. 35*, без подписи мастера), где изображено посещение вестником в пустыне Меджнуна, жившего одиноко среди зверей, где он

В привычках своих четвероногим [1]
Сам следовать стал, тварям убогим.
И звери вскоре, утратив боязнь,
Почувствовали к пришельцу приязнь.
Из всех своих пустынных владений
Стекались газели, львы, олени,
И волчьи стаи, и ланей стада
К Меджнуну, словно гнала их нужда.
С ним вместе ели коренья, травы.
У самых хищных смягчались нравы.
. . . .
Дивились вожаки караванов,
Что тигр стал другом ланей, баранов.
Детеныш серны там львицу сосал;
Там с зайцем играл, как с сыном, шакал,
Онагр же блюдом из смокв и нарда
Радушно потчевал леопарда.
Меджнун, снискавший любовь и почет
Зверя, был предметом общих забот.
Повсюду, как рабы и рабыни,
За ним ходили звери пустыни.

Переходим теперь к двойной миниатюре, приписанной Касем Али в „Хамсэ“ Джами, изображающей женщин Египта, пораженных при виде красоты

---

[1] „Восток“, II, стр. 299.

Иосифа *(рис. 36* и *37).* Они так поражены его красотой, что обрезали ножами, которыми собрались чистить яблоки, себе пальцы — одна даже упала в обморок. Здесь коренастые фигуры мужчин очень близки к типу их в более ранних (80-х годов XV в.) миниатюрах Касем Али: колорит так же ярок и звучен, как в миниатюре, изображающей мистиков в саду: золотое небо, звучные красный, синий и зеленые тона, пестрая осенняя листва платана [1]. Оба листа вместе образуют единую композицию, обрезанную сверху по диагонали. Все стилистические черты этой миниатюры обнаруживают ее досефевидский характер; эта миниатюра относится к концу XV в. и добавлена в более поздний манускрипт 1522 г.

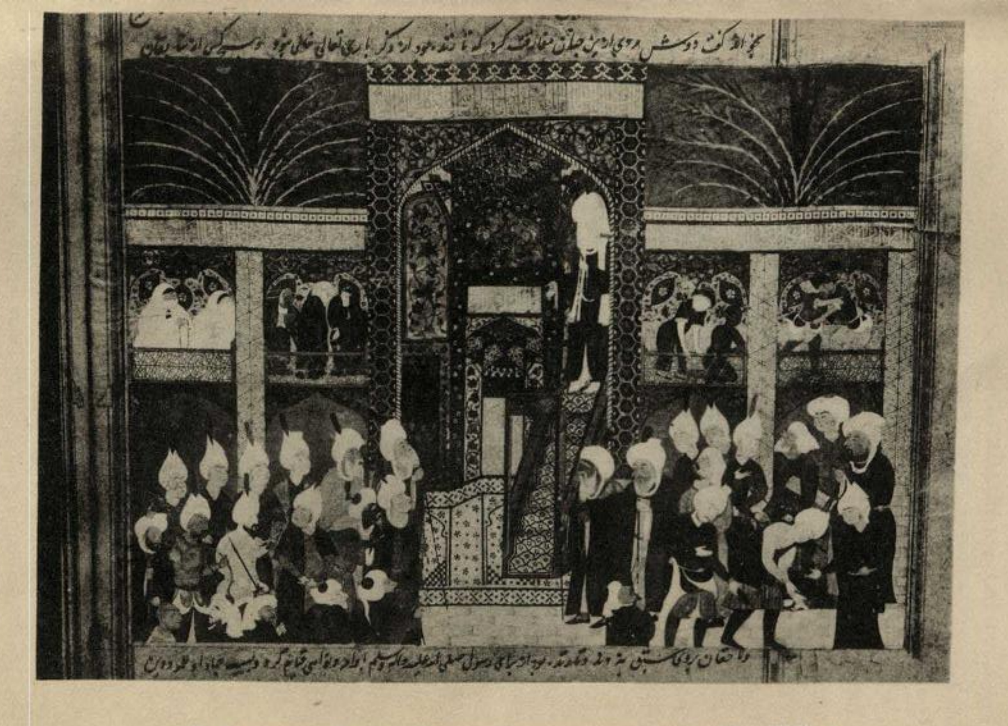
Наконец, к работам Касем Али мы относим две миниатюры из рукописи „Истории непорочных имамов" Мохаммеда ибн Зейд ибн Арабшах, принадлежащей Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде (№ 312) [2]. В рукописи 36 миниатюр начала и первой половины XVI в., многие из которых носят черты стиля школы Бехзада.

Две из них имеют большое сходство со стилем Касем Али. Одна из них (лист 217, оборот) изображает Мохаммеда в пламенеющем ореоле в беседе

---

[1] Воспроизведена в красках в „Apollo" за 1931 г., февраль.

[2] Стоящий в рукописи год 837 (1433 г. н. э.) не может относиться к миниатюрам рукописи, так как они носят стилистические черты значительно более позднего времени. Если палеографический анализ позволяет отнести рукопись к этому времени, миниатюры все же придется считать добавленными к рукописи чуть не через целый век после ее написания.



VII. Миниатюра из „Истории непорочных имамов“, XVI в. (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

VII. Tiré de „L'Histoire des saints imames“, XVI siècle (Léningrad. Bibliothèque Publique).

с имамами *(рис. 38)*. Симметрично расположенная группа сидящих на полу и принимающих участие в беседе оживлена еще несколькими небольшими группами стоящих фигур: двое идущих юношей в чалмах с сефевидскими „столбиками“, двое беседующих при входе, группа из четырех фигур на первом плане и переданные в ракурсе юноши у изгороди, за которой видны цветущие фруктовые деревья. В типах и пропорциях фигуры весьма схожи с миниатюрами Касем Али „Суфи и его четверо учеников“ и „Мистики беседуют в саду“ 1485 г.; по композиции миниатюра близка к двойной миниатюре из Джами и к миниатюре с шейхом Ираки 1485 г. (BWG, табл. 64).

Другая миниатюра той же рукописи (лист 227, оборот) по общему характеру композиции и трактовке платана очень приближается к стилю Касем Али; с другой стороны, лошади и головы фигур в заостренных сефевидских тюрбанах, трактовка лошадей и менее симметрический характер композиции сближают миниатюру с работами художника Солтана Мохаммеда (отметим здесь еще на небе сложную систему облачков китайского типа). Но и при этих условиях принадлежность данной миниатюры к бехзадовскому кругу и возможность авторства Касем Али являются весьма вероятными *(рис. 39)*. На нашей табл. VII воспроизводится еще одна миниатюра из этой рукописи работы сефевидского мастера начала XVI в.

Этим мы закончили рассмотрение работ Касем Али, несомненно подлинных или с большой вероятностью ему приписываемых, и, еще раз подчеркивая

близость данного мастера к его учителю Бехзаду, отметим, что Касем Али как колорист и мастер композиций несколько условнее Бехзада, с меньшим, чем у последнего, стремлением к правдивой передаче эмоций; композиция его более монументальна и симметрична.

Среди миниатюр рукописей тимуридского периода конца XV в. были весьма ценные в художественном отношении произведения, не связанные непосредственно с творчеством Бехзада и Касем Али. К таким принадлежит, например, замечательная рукопись „Хамсэ" Низами Гос. музея восточных культур [1]. Рукопись датирована 1490 г.; в ней 52 миниатюры. Характерной особенностью миниатюр этой рукописи является их светлая, радостная красочность; ярко красный, голубой, синий, зеленый, яркий лимонно-желтый в сочетании с обильным количеством золота создает праздничную гармонию тонов. Из миниатюр следует отметить ряд бытовых сцен: „Продавец фруктов", „Цырюльник за работой"; в самом выборе тем, а также в их трактовке сказывается интерес к окружающей его жизни у художника, исполняющего миниатюры. Заслуживает особого разбора по трактовке иллюстрируемого эпизода поэмы миниатюра на листе 246а, изображающей Ширин, посещающую Ферхада в горах. Молодому скульптору Ферхаду, безумно влюбленному в кра-

[1] Ср. воспроизведения в красках табл. I и II, а также воспроизведения с миниатюр, изображающих „Продавца фруктов" *(рис. 40)*, „Цырюльника за работой" *(рис. 41)* и исключительно интересную по трактовке сюжета миниатюру „Ширин посещает Ферхада в горах" *(рис. 42)*.

савицу Ширин, было обещано Хосроем II Первизом, что Ширин будет его женой, если он проложит дорогу через гору Бисотун. По преданию, Ферхад изваял в скале фигуры Ширин, Хосроя и Шабдиз. Приписываемое Ферхаду произведение находится среди рельефов сасанидской эпохи в Так-е-Бустане близ Керманшаха. Изображения имеют некоторое сходство с изображением на миниатюре. Под этими фигурами находится конное изображение исторического Хосроя (590—628), сасанидского царя [1]. В группе из трех фигур над ними можно видеть или изображение Хосроя, Ширин и зороастрического жреца, или инвеституру Хосроя, стоящего между фигурами Ормузда и богини воды Анахиты.

В тимпане арки два изображения гениев или Викторий. Вся эта композиция воспроизводит общий вид существующей до сих пор ниши с рельефом в Так-е-Бустане [2]. Существует миниатюра на тот же сюжет и довольно близкая к нашей композиции в „Хамсэ" Низами в собрании Картье, относимая к 1410—1420 гг. [3]; только в арке вместо изображения крылатых гениев — растительный орнамент. Сходство с миниатюрой начала XV в. пока-

---

[1] В последнее время сделана попытка отождествить изображенного царя не как Хосроя II, а как Пероза (статья К. Эрдмана в „Ars islamica", t. IV, 1397) и, следовательно, датировать рельеф третьей четвертью V в. нам его аргументация представляется убедительной, но приводимое в тексте истолкование рельефа литературным преданием остается в силе.

[2] Sarre und Herzfeld. Iranische Felsreliefs, стр. 202 и рис. 95.

[3] BWG, стр. 65 и табл. 33b.

зывает, что художник рассматриваемого манускрипта во многих миниатюрах держался стиля ранних образцов. „Низами" Музея восточных культур происходит из собрания П. И. Щукина, а ранее принадлежало известному Гобино, бывшему французским послом в Тегеране[1].

Теперь перейдем к характеристике раннесефевидской школы живописи, развивавшейся в XVI в. в Тавризе, в которую входил в конце своей жизни Бехзад, игравший в ней с 1522 г. руководящую роль, и к которой, возможно, принадлежал некоторое время и Касем Али[2].



[1] Краткое описание в книге „Персидские вещи Щукинского собрания". М., 1907, стр. 40 и воспроизведение правой части фронтисписа, т. XXXI.

[2] Во время печатания нашей книги обнаружены новые работы Бехзада, а именно: статьи I. Stchoukine в R. A. A., X, II, и F. de Lorey: Behzad. Le Gulistan Rotschild в „Ars islamica", 1937. Ценнейшие в художественном отношении миниатюры из „Голестана" Саади, датированные 1486 г., одна из которых подписана именем Бехзада, E. de Lorey после тщательного историко-художественного анализа приходит к выводу, что одна из миниатюр безусловно принадлежит руке мастера, другая написана его учеником при его участии.



ГЛАВА IV

РАННЕСЕФЕВИДСКАЯ ШКОЛА МИНИАТЮРЫ В ТАВРИЗЕ (XVI в.)

С начала правления шиитской династии Сефевидов художественный центр иранского искусства переместился в новую столицу Ирана — Тавриз. Основатель новой династии, шах Исмаил, придавал значение книжной миниатюре, как это видно из приведенного нами выше документа 1522 г. о назначении Бехзада директором его кетаб-ханэ. Живопись в Тавризе была в стилистической зависимости от гератской школы, и мы знаем, что целый ряд художников этой школы перебрался в Тавриз. Придворные художники приехали из Герата в Тавриз вместе с последним гератским Тимуридом Бади-оз-Заманом в 1507 г.; ряд художников (в том числе и Бехзад) прибыл в Тавриз после 1510 г. Несколько гератских живописцев переселилось в Бухару. Но, несмотря на это, в Герате в течение всего XVI в. продолжала существовать школа живописи, рабо-

тавшая в старой традиции и давшая ряд хороших миниатюр.

В Тавризе сефевидскую школу можно считать сложившейся в первые годы правления шаха Тахмаспа I (1524—1576). О художественном таланте шаха и близости его к художникам свидетельствует Искандер Монши в своей „Истории шаха Аббаса Великого", написанной в 1025 г. (1616) [1]. Шах Тахмасп I с ранней молодости выказывал любовь к рисованию и живописи и все свое свободное время посвящал любимому занятию. Его учителем был видный художник его времени Солтан Мохаммед. Занимался Тахмасп также каллиграфией и делал рисунки для ковров. Он поддерживал работу своей кетаб-ханэ в течение большей части своего пятидесятилетнего правления. Лишь в последние годы своей жизни, будучи всецело поглощен государственными делами, он перестал интересоваться работой своей библиотеки и под конец уничтожил свои художественные мастерские, распустив штат художников. Искандер Монши рассказывает, что в художественных мастерских Тахмаспа работали такие первоклассные мастера, как Бехзад, и Солтан Мохаммед, и Ага Мирек, художник из Исфагана, который пользовался особенным расположением шаха. Последний водил дружбу со всей этой группой художников.

---

[1] Излагаю по статье А. Троицкой „К биографиям некоторых художников эпохи Сефевидов" („Сборник Туркестанского восточного института в честь проф. А. Э. Шмидта". Т., 1923, стр. 134). Арнольд в „Painting", стр. 141—144, дает перевод части труда Искандера Монши, относящегося к художникам.

Судя по Искандер Монши, можно бы заключить о весьма благополучном положении придворных художников. О большом внимании к художникам двора, в частности к Бехзаду, можно заключить также из известного рескрипта 1522 г. о назначении Бехзада главой художников Ирана. Но так бывало, конечно, не всегда; все зависело от произвола властелина: то это благоволение, то грозная немилость. Нравы эпохи были, как правило, грубы и жестоки. Чрезвычайно характерный факт передает турецкий историк искусства XVI в. Али [1] в своем труде „Похвала художникам": двое художников сделали попытку бежать в Индию, взяв с собой любимого пажа шаха Тахмаспа I, но их задержали и вернули в Тавриз. Разгневанный шах собственноручно отрезал нос художнику Ходже Абд-оль-Азизу и уши Молле Али Асгеру, — и Али находил, что повелитель поступил еще милостиво!

Наиболее крупными художниками Ирана в правление Тахмаспа I после смерти Бехзада были Ага Мирек и Солтан Мохаммед. Али [2] утверждает, что Ага Мирек был учеником Бехзада, а Солтан Мохаммед являлся в свою очередь учеником Ага Мирека. Сакисиан (цит. соч., стр. 96) отмечает, что в иранских и турецких источниках упоминаются три лица с именем Мирека: во-первых, гератский художник XV в., умерший около 1507 г. (работ его не дошло), затем тавризский художник XVI в. родом из Исфагана (именно тот, о котором говорит Али) и, нако-

[1] Сакисиан, стр. 120—121.

[2] Там же, стр. 108.

нец, бухарский каллиграф XVI в. Согласно сохранившимся литературным сведениям, Ага Мирек был после смерти Бехзада крупнейшим художником, но при свете новейшей критики ни одно произведение иранской живописи не может быть ему приписано с какой-либо уверенностью, кроме подписных миниатюр в „Низами" Британского музея (№ 2265), написанном для Тахмаспа[1]. „Низами" Британского музея (1539—1543), написанное в Тавризе для шаха Тахмаспа I, является, по мнению всех исследователей иранского искусства, наиболее ярким выражением сефевидского стиля XVI в. и одним из замечательнейших в художественном отношении произведений иранской живописи своего времени. Здесь содержится 14 превосходных миниатюр крупнейших художников этой эпохи: Мирека, Солтана Мохаммеда, Мир Сейид Али, Мирза Али и, возможно, других. Из миниатюр, относимых к Миреку, три представляют собой блестящие сцены при дворе: на одной изображен Ануширван со своим визирем среди руин, другая изображает Меджнуна в пустыне среди диких зверей. В этих миниатюрах, замечательных по тончайшей разделке деталей и по большой изысканности письма, наблюдается чрезмерная сухость рисунка, значительно бо́льшая условность в изображении людей и зверей (в сцене с Меджнуном) по сравнению с реалистическими тенденциями и сильным обобщенным рисунком Бехзада и его ближайших учеников. Но судить о Миреке мы можем лишь по немногим миниатюрам; поэтому

---

[1] Сакисиан, стр. 109—110, рис. 142 и 143.



VIII. Праздник при дворе, XVI в.
VIII. Une fête à la cour, XVI siècle.

представление о характере его творчества является далеко не полным.

Яснее вырисовывается художественный облик ученика Ага Мирека — Солтана Мохаммеда. Искандер Монши ставит его наравне с Бехзадом, отмечая, что они оба достигли высот „своего благородного искусства и получили мировую славу за нежность своей кисти“. Солтан Мохаммед был учителем живописи шаха Тахмаспа. Кази Ахмед[1] сообщает, что в то время, когда мастер Бехзад прибыл в Ирак из Герата, Солтан Мохаммед работал в шахской библиотеке и был занят обучением живописи Тахмаспа. Так же как и Бехзаду и Миреку, Солтан Мохаммеду старались приписать целый ряд выдающихся произведений, но научная осторожность заставляет оставить за ним лишь небольшое сравнительно количество подлинных подписных работ и ближайшим образом примыкающих в своем стиле к подписным. Главным источником являются его миниатюры в „Низами“ 1539—1543 гг. Британского музея и „Дивана“ Хафеза (собр. Картье) 1517—1540 гг.; возможно также отнести к работам мастера некоторые миниатюры из „Шах-намэ“ 1537 г. из собрания Ротшильда. Судя по этим миниатюрам, можно заключить, что Солтан Мохаммед умел подмечать характерное, умел придать своим композициям динамичность и оживление. Обычной в книжной миниатюре этого времени сцене, изображающей сефевидского принца, пирующего среди придворных (табл. VIII), где легко впасть в скучную трафаретную

[1] Б. Н. Заходер, цит. статья, стр. 135.

схему, он умеет придать динамичность, пронизать ее композиционным напряжением, обогатить элементами наблюдательности (см. характерные фигуры музыкантов, оживленно жестикулирующие персонажи на крыше богато украшенного многоцветными изразцами павильона). Тонким изяществом и чертами неожиданных для веками повторяющейся композиции моментов проникнута миниатюра в „Низами" Британского музея „Хосроу, любующийся Ширин". Пейзаж с ветвистым платаном восходит к лучшим образцам ландшафтного мастерства Бехзада и Касем Али. Черный конь принцессы Ширин ржет, открывая свои белые зубы и повернув голову, как будто предупреждая свою хозяйку о присутствии чужого. Исключительно тонка и богата красочная гамма: небо—золотое, цветы разбросаны по зеленому фону, Хосроу, с пальцем у рта в знак восхищения красотой Ширин, изображен на розовой лошади. Не менее интересна миниатюра на тот же сюжет школы Солтана Мохаммеда из собрания Дюкотэ в Париже, воспроизводимая на табл. IX. Что художнику были не чужды живая наблюдательность жизни, реалистическая выразительность, острая портретная характеристика, наконец живое чувство юмора, доказывает совершенно исключительная в истории иранской живописи миниатюра из „Дивана" Хафеза: „Попойка" *(рис. 43)*. Изображена картина буйного разгула, бесшабашной попойки. Композиция состоит из ряда отдельных моментов, из которых некоторые переданы с большой наблюдательностью бытовых жизненных деталей: вот группа певцов и музыкантов (иные с гротескно-карикатурно трактованными лицами),



IX. Хосроу и Ширин, XVI в.
IX. Khosrov et Chirine, XVI siècle.

с азартом предающиеся своему занятию, кое-где пляшущие в бурном танце, ряд фигур, пьющих вино, угощающих друг друга; иные уже напились и мирно спят в непринужденных позах; в окне старик, читающий книгу, а около него бутылка и бокал; там поднимают на балкон на веревке кувшины с вином. Все—и молодые и старики с седыми бородами — пьют, поют и пляшут, предаются самой необузданной оргии. Создается впечатление, что это жанровая бытовая сцена. Но если мы присмотримся к картине более внимательно, то увидим на крыше здания еще группу пьющих и угощающих друг друга вином, и, судя по крыльям, это уже не люди, а ангелы (сероши или пэри). Таким образом здесь мы видим один из образцов иллюстрации суфийской мистической поэзии, где опьянение есть только символ одного из путей мистического общения с божеством. Если мы с миниатюрой сопоставим хотя бы отрывок из поэмы Хафеза „Саки-намэ" („Поэма о вине"), то смысл изображенного нам станет вполне ясен. Вот начало этой поэмы:

Кравчий, приди, несет вдохновенье вино,
Дух возвышает, дает совершенство оно;
Дай же вина мне — и духом и сердцем я слаб,
Силы лишенный и бодрости, жизни я раб...
. . . .
Кравчий, вино то чаше Джема давало
Славу кичливую зренья в мир небывалый,
Дай мне, чтоб, Джему подобно, и я овладел
Силою тайной глядеть через мира предел [1].

---

[1] Перевод Е. Дунаевского („Восток", II, 1935, стр. 407).

Таким образом вино — это путь к овладению тайной силой проникать за пределы мира. В миниатюре, как и в поэме, выражена мистическая аллегория. Но нередко как в поэзии, так и в живописи (например, в данной миниатюре) мы видим стремление к реалистическому изображению действительности, к жанру, и кажется, что мистика иной раз только маскирует гедонистические настроения. Проф. А. Крымский в своей „Истории Персии, ее литературы и дервишской теософии“ (т. III., М., 1914—1917, стр. 104—105) замечает, что под влиянием суфийства[1] вполне привился в Иране обычай — писать о подлинной любви и о подлинном веселье в такой форме, которую можно было бы истолковать и мистически. И обратно: мистические поэты, желая, чтобы их произведения нравились светски настроенным меценатам, старались писать реально. „Подлинная эротика и вакхизм, мистическая эротика и мистический вакхизм слились в иранской литературе, по мнению проф. Крымского, в нераспутываемый клубок“. Он отмечает, что в то время, как суфии (и многие ориенталисты) считают Хафеза чистым мистиком, стихи Хафеза распеваются в народе как любовные песни.

В Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде есть миниатюры, которые можно с достаточным осно-

---

[1] „Персидский суфизм сплелся с греческой философией, принял в себя многое из исконных персидских верований, живших еще во времена Заратуштры, и в конце концов вылился в сложную и прекрасно разработанную философскую концепцию, пропитавшую собой всю интеллектуальную жизнь страны“ (Е. Э. Бертельс. История персидской литературы, стр. 51).

ванием приписать Солтану Мохаммеду: это, во-первых, великолепная двойная миниатюра в рукописи № 434. По мнению Мартина, миниатюра с ее жизненной охотничьей сценой, несомненно, работы Солтана Мохаммеда и датируется приблизительно около 1540 г.[1] Сцена охоты полна движения, жизни; здесь изображены верблюды, пестрые ковры и драконы; в многофигурную композицию вплетена группа из 10 пляшущих фигур с юмористической экспрессией, вообще не чуждой творчеству Солтана Мохаммеда. Типы лиц чисто иранские: юноши с поднятыми углами глаз и с тонким полукруглым изгибом бровей — тип, столь излюбленный мастером. Колорит отличается блеском, интенсивностью тонов; небо голубое, почва частью золотая. В альбоме № 489 Гос. Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина есть два изображения юношей (по Мартину — портреты шаха Тахмаспа в юности). Удивительны красочные сочетания их одежд, воспроизводящих покрой одежды щеголей эпохи. Читающий юноша *(рис. 44)* одет в синюю нижнюю одежду и розовато-коричневую шитую золотом верхнюю; книга, которую он держит в руке, — в золотом переплете. У другого (с цветком) нижняя одежда — красная, верхняя — голубая, сапоги — желтые. Портреты такого рода часто повторяются в творчестве Солтана Мохаммеда. Портретного сходства здесь нет, так как все эти изящно одетые томные юноши писаны, видимо, с одного оригинала. Художник несколько однообразен

---

[1] Martin, op. cit., стр. 62, воспроизведено там же, табл. 116—117.

в излюбленных, правда, пленительных типах, позах, положениях. Повсюду мы встречаем одни и те же лица, одни и те же линии верхней части тела, те же в высшей степени изнеженные и слабые руки. Некоторые части костюма постоянно повторяются без изменения. Колорит, при всем его блеске, также несколько однообразен. Одежды у персонажей порой прелестного кирпично-красного цвета, порой розового (цвета гвоздики), светлозеленого или светлоголубого. Его палитра — светлая, радостная. Белый пигмент складок тюрбанов изображен рельефно; руки и некоторые аксессуары так густо покрыты краской, что кажутся выпуклыми. Краски так отполированы, что производят впечатление эмали.

Замечательнейшим учеником Солтана Мохаммеда был мастер (остад) Мохаммеди из Герата, который вследствие сходства имен и художественного сродства легко с ним может быть смешан. О его стиле мы можем получить представление по подписному рисунку его в Лувре, датированному 1578 г. [1] Рисунок изображает картину сельской жизни *(рис. 45)*. В изображении он жизненнее и ближе к народу, нежели его учитель, и его миниатюры показывают, что в этом отношении он следовал скорее примеру Бехзада. Ряд сцен трудовой жизни сельского населения проходит перед нами, искусно скомпанованных в одной картине в единое целое: здесь пожилой крестьянин пашет на волах, там рубит лес, а там, у ручья, наполняют водой кувшин, в палатках видны фигуры женщин. А какое

[1] J. Marteau et Vever, табл. 88, воспроизведена миниатюра „Концерт в саду“, подписанная „Амал-е остад Мохаммеди“, т. е. „Работал мастер Мохаммеди“.

верное и тонкое наблюдение природы в изображении животных, птиц, растений! Как верна вместе с тем линия! Стилистически сходные черты позволяют отнести к творчеству Мохаммеди несколько миниатюр и рисунков, например, группу танцующих, ряженых скоморохов.

Мы отмечали уже, что, по сообщению Искандер Монши, во вторую половину своего правления Тахмасп I перестал уделять много интереса к живописи и распустил своих художников. Правивший после Тахмаспа I шах Исмаил II (1576—1578) восстановил библиотеку и художественные мастерские. В придворных мастерских стал вновь работать ряд известных художников (их отмечает Искандер Монши), каковы Зейн-оль-Абедин, Садики-бек, Сиявуш, Али Асгер-Каши и др. О некоторых из них известно, что они работали до восстановления мастерской у разных принцев и вельмож (так, Асгер-Каши состоял на службе у Ибрагима Мирзы). О произведениях этих художников известно очень мало; отметим, что сохранился подписной рисунок Сиявуша, грузина по происхождению; в альбоме Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде есть миниатюра его работы, изображающая сокола на насесте.

В собраниях СССР имеются манускрипты и отдельные миниатюры, относящиеся к этой эпохе. Согласно каталогу Дорна, в Гос. Публичной библиотеке одних только точно датированных рукописей с миниатюрами — до 20. Отметим миниатюры № 256 Джами 1568 г.; в ней всего 5 миниатюр в стиле школы Солтана Мохаммеда. На одной из миниатюр изображен Тахмасп I юношей с раскрытой книгой в руках;

возле него ангел в золотой короне. Высокого качества также миниатюры в рукописи Гуй-о-Чонган, переписанной шахом Тахмаспом в 1524 г.; две из них изображают игру в поло; особенно значительно их композиционное мастерство [1].

Наряду с работой сефевидской школы следует остановиться еще на одной школе иранской миниатюры XVI в. — на бухарской школе.

Начало бухарской школы последние исследователи (BWG, Сакисиан) связывают с переселением туда мастеров из Герата в XVI в. Отмечаются две таких волны переселения из Герата в Бухару: первая после падения тимуридской династии в 1507 г. и после перехода Герата в руки Сефевидов (возможно, в связи с развившимся шиитским фанатизмом) и вторая в 1535 г.—после одного из опустошительных разгромов Герата узбеками. В связи с приходом в XVI в. в Бухару гератских мастеров объясняется замечающееся в бухарской миниатюре хоросанское влияние (именно гератской школы конца XV в.). По мнению BWG (стр. 106, прим. 2-е), в Бухаре до этого времени не было сколько-нибудь прочной местной традиции в живописи. Этой живописи XVI в. свойствен известный архаизм. Из мастеров бухарской школы должны пока быть отмечены двое: „мастер Махмуд

[1] Воспроизведено у Денике, „Искусство Востока", табл. V и VI, и Ф. А. Розенберга, „Об индо-иранской и новоиндийской живописи", табл. 1, 2, 3 („Восток", 1923, № 2). Ряд миниатюр из собрания Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина воспроизведен в „Востоке", II: 8 миниатюр в красках из рукописи Рашид-од-Дина „Собрание летописей" 1528 г., из "Низами" 1481 г. и Коллийата Саади и др.

музаххеб (миниатюрист)" и его ученик Абдолла. Подписи первого встречаются на миниатюрах с датами с 1525 по 1546 г., подписи второго — с датами по 1575 г. Приходится все же считаться и с первой волной переселения гератских мастеров, так как миниатюры гератского стиля в Бухаре исполнялись и ранее 1535 г., что доказывается датированным 1523 г. манускриптом мистико-романтических Месневи „Мехр-о-Моштари" („Солнце и Юпитер") Ассара (собр. Калебджан) и Бустаном Саади —1524 г. (собр. Вевера), бывшими на Лондонской выставке 1931 г. Бухарская миниатюра продолжает повторять в течение всего XVI в. выработанные тимуридской школой стилистические схемы и носит весьма консервативный характер.

Но, несмотря на верность традициям гератской школы и влияниям школы Бехзада в рисунке, колорите, позах и жестах фигур, бухарской живописи нельзя отказать в некотором индивидуальном характере: в простоте и просторности композиции, в ярких и свежих красках. Крепкие фигуры несколько приземисты и тяжеловаты; одежды трактованы довольно обобщенно, чалмы невелики по размерам, с широкими круглыми или конической формы кулохами. Ряд подписных миниатюр Махмуда на отдельных листах был выставлен на Лондонской и Ленинградской выставках—в альбоме из Мешхедской усыпальницы. Из них особенно интересен портрет Мир-Али-Шира и группа „Три китайские красавицы" в их ярких, праздничных костюмах.

Как пример стиля бухарской школы рассмотрим подписную миниатюру мастера Аб-

доллы [1] середины XVI в. Здесь несколько угловатые фигуры с круглыми лицами, довольно обобщенно трактованными, ровный условный фон; художественная ценность миниатюры только в насыщенном колорите. Другая типичная миниатюра [2] бухарской школы из манускрипта Джами 1558 г. „Музыканты в саду“ *(рис. 46)*. На фоне бледноголубого неба и традиционного садового пейзажа с кипарисом, цветущим плодовым деревом и ручейком размещены музыкант и музыкантша с арфой и еще две мужские и одна женская фигуры. Здесь характерны для бухарской школы тяжеловатые крупные фигуры с круглыми лицами, простота симметричной немногофигурной пирамидальной композиции и яркие блестящие краски.



[1] Marteau, табл. 142.

[2] Там же, № 89.



ГЛАВА V

СЕФЕВИДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII в. В ИСФАГАНЕ

Время Аббаса I (1587—1629) было эпохой оживленных сношений с Западом. Столицей при Аббасе с 1600 г. стал Исфаган, лежавший ближе Тавриза к морю, что облегчало сношения с Индией и Западной Европой[1]. Новая резиденция была обстроена с большим блеском, и Пьетро делла Валле, посетивший новую столицу Ирана при шахе Аббасе I, имел полное основание сказать, что Исфаган наряду с Константинополем является красивейшим городом на Востоке.

Известно, что при шахе Аббасе I в Иране появились купцы-иностранцы. По сообщению Тавернье, на главной исфаганской площади — мейдане — были лавочки, где продавались нюрнбергские и венецианские товары; испанского посланника ко двору шаха Аббаса Фигероа приветствовали при его приезде в Исфаган в 1617 г. англичане, фламандцы, итальянцы; о куп-

---

[1] Сакисиан, стр. 132.

цах-венецианцах упоминает и делла Валле. В качестве посредников в торговле с Европой играют роль армяне, поселившиеся в предместье Исфагана — Джульфе. Имеются сведения, что в Иран привозили произведения европейского искусства. Тавернье сообщает, что шаху подарили две большие картины масляными красками с изображением двух куртизанок, одетых на французский манер; наконец, известно, что Аббас II (1642—1667) даже учился живописи у двух голландских художников.

О влиянии европейского искусства можно говорить уже начиная с конца XVI в. Говоря о художнике шейх Мохаммеде Себзеварском, Искандер Монши говорит, что в рисунке и живописи он подражал европейским образцам и распространил в Иране западную манеру писать. Сначала он был на службе у Ибрагим Мирзы, а затем во время Исмаил Мирзы (т. е. шаха Исмаила II) служил в шахской библиотеке. Он дожил до времени Аббаса Великого.

Вначале западное влияние сказалось не столько на художественной форме, сколько на сюжетных мотивах. Технические средства оставались те же самые; основные воззрения на задачи картины, на проблемы света и пространства мало изменились. Как на примеры такого воздействия европейского искусства на сюжеты иранских миниатюр эпохи шаха Аббаса, можно указать на миниатюры с христианскими сюжетами.

В исфаганской школе эпохи Аббаса I украшение манускриптов играло только подчиненную роль. Рутина и эклектизм характерны для исфаганской школы. Мы встречаем в миниатюрах переработки и

реминисценции самых разнообразных стилей и манер прошлого искусства: и отголоски тимуридского стиля XV в. и варианты композиций сефевидского стиля XVI в. В миниатюрах на отдельных листах господствующую роль играет портрет, и портретные миниатюры являются наиболее характерными памятниками нового периода. Особенно многочисленны портреты придворных щеголей: юноша с соколом, натягивающий на маленькую изнеженную руку перчатку, или юноша с букетом; один читает в задумчивости письмо, другой, видимо, сочиняет любовную газеллу; костюмы верно отражают эпоху, а иногда персонажи одеты в костюмы, подражающие франкским (европейским), как это мы видим на миниатюре из альбома 1572 г. Венской библиотеки [1] или на нашем *рис. 47* — „Европеец с собачкой". Часто рисунки, сделанные жидкой тушью камышевым пером или кисточкой, слегка расцвечены; одноцветный фон обычно украшен декоративным растительным узором, сделанным жидким золотом. Переходя к художникам эпохи, мы сталкиваемся прежде всего со сложной и до сих пор еще недостаточно разработанной проблемой выяснения нескольких художнических индивидуальностей, связанной с именем Реза. Распутать вопрос о ряде художников конца XVI и первой половины XVII вв., носивших имя Реза,—это задача специального исследования. Мы здесь рассмотрим творчество двух наиболее интересных из этих художников, а именно Ага Реза и Реза-Аббаси.

---

[1] Karabacek. Risa Abbassi, taf. VIII, стр. 31—33 текста. Пьетро делла Валле в своем путешествии 1617 г. описывает подобные костюмы.

В настоящее время можно сказать, что вопрос об Ага Реза несколько прояснился: никоим образом нельзя смешивать его с Реза-Аббаси, художником более позднего времени. Об Ага Реза говорит и Искандер Монши—он сообщает, что Ага Реза был сыном художника Асгер-Каши. Ага Реза стал известным художником, но благодаря своему сварливому и мрачному характеру не мог добиться высокого положения; хотя он и пользовался милостями шаха Аббаса Великого, однако постоянно находился в бедственном положении. О нем и его отце сообщает ряд новых данных Кази Ахмед [1]. Он сообщает, что „Мевляна Али Асгер мосэввер из Кашана, отец Ага Реза, работал в мешхедской библиотеке Бахрам Мирзы". Об Ага Реза пишет: „Ага Реза, мосэввер-е-зиба, сын Мевляна Али Асгер. Время должно гордиться его наличием; как в отношении элегантности его келема, так и в отношении портретного сходства он достиг такого совершенства, что, будь живы Мани и Бехзад, они по сто раз в день рукоплескали бы его искусству. Не имея в настоящее время себе равного, он вырвал мяч первенства из рук предшественников". Ага Реза, как видим, сначала работал в Мешхеде при дворе сефевидских принцев Бахрама Мирзы (ум. в 1575 г.) и Султана Ибрагима Мирзы (ум. в 1574 г.), а затем в Исфагане при дворе шаха Аббаса.

Итоги вопросу об Ага Реза подводит Сакисиан (цит. соч., стр. 126—129); он суммирует его подписные и неподписные работы и устанавливает ориентировочно время его жизни, причем его вы-

---

[1] Б. Н. Заходер, цит. соч., стр. 128, 131, 132.

воды совпадают с данными Кази Ахмеда, хотя труда последнего он и не знал. Сакисиан отмечает и воспроизводит ряд его работ на отдельных листах портретного характера; миниатюр его работы в рукописях до нас не дошло. Это портреты эскизного характера юношей и девушек, иногда исключительно тонкие и смелые по рисунку (особенно рис. 167 и 168 у Сакисиана). Он отмечает, что часть рисунков в альбоме Фридриха Зарре, которые последний считает работой Реза-Аббаси, принадлежит руке Ага Реза.

С именем Реза-Аббаси можно связать группу произведений с надписью „Работа смиренного Реза-Аббаси" и примыкающие к ним по стилистическим признакам. Этот художник работал в XVII в. в правление шаха Аббаса I и несколько позднее. Об этом мастере мы знаем лишь, что он был уроженцем Тавриза, работал в Исфагане при дворе шаха Аббаса I, пользовался большим его благоволением и носил прозвище „шахневаза", т. е. льстеца шаха. Как ни различны по мотивам работы Реза-Аббаси — по общему восприятию, по рисунку, колориту, типам, — они носят печать единой художественной воли, единой художественной индивидуальности. В надписях на некоторых рисунках в альбоме превосходных эскизов из собрания Ф. Зарре мы встречаем интересные подробности, вводящие нас в приемы и навыки творчества художника. На одном листе с изображением поющей птицы, читаем: „набросано... в доме врача.., который приказал, чтобы на этом листе была нарисована птица". Повидимому, Реза не выходил из дому без своего

ящика с тушью; он делал эскизы всюду: в гостях у друзей, в саду, на улице, во время горной прогулки [см. рис. 84 у Кюнеля, помеченный 1053 г. (1634), сделанный им во время загородной прогулки с его другом художником Моином]. Лица его фигур типичны: молодое лицо, безбородое, полное, как бы несколько одутловатое, с темными большими глазами, с прямым крупным носом и прядью пушистых черных волос, выбившихся у уха, или лицо пожилого человека с еще более резкими чертами, но тоже чисто иранского типа, то с длинными усами, то с окладистой черной бородой. О композиции мастера и его излюбленных типах лиц дает понятие наш *рис. 48*. Некоторая безжизненность, бесхарактерность лишенных выражения лиц юношей сменяется в лицах пожилых иной раз яркой передачей индивидуального: как выразительны, например, физиономия, а также и вся фигура пастуха, коз — сколько зоркости, сосредоточенности в его взгляде; тонко переданы особенности находящихся около него животных, в то время как дерево, трава, горы переданы в условной схеме *(рис. 49)* [1].

Датированная 1629 г. миниатюра из собрания Ф. Зарре воспроизведена у Кюнеля в красках: на сплошном коричневом фоне, по которому разбросаны золотые стилизованные облачка и растения, изображены двое мужчин; на одном зеленый кафтан и лиловато-голубой убор, у другого красновато-фиолетовый кафтан, украшенный золотыми узорами (изображение птиц и пр.), золотой кушак, золотые

[1] Рисунок из альбома № 489 в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде.



X. Стенопись из дворца Чехель Сотун в Исфагане, XVII в.
X. Fresque au palais Tchekhel Sotoun à Isfahân, XVII siècle.

туфли, зеленый тюрбан, оранжевая шаль. Вот характерная для Реза красочная гамма. Близок к изображенным рисунок совершенно обнаженной женщины, довольно грубо выполненный. Эскиз девушки (рис. 84 у Кюнеля) и рисунок пером, изображающий старика в очках, — оба из собрания Ф. Зарре — знакомят нас с творческими замыслами художника: мы видим тут искания, поправки, варианты в изображении рук, одежды — все это делается линией удивительной силы, свежести, овеянной непосредственной наблюдательностью художника. Лучшим другом и учеником Реза-Аббаси был Моин Мосаввер, который написал его портрет *(рис. 50)*. Из учеников его, вплоть до конца XVII в., работавших в его стиле, назовем работы Мохаммеда Касема, Мир Мохаммеда Али, Мохаммеда Юсуфа и др., произведения которых носят налет маньеризма.

От эпохи Аббаса I наряду с миниатюрами дошли до нас стенные росписи в исфаганских дворцах Али Капу и Чехель Сотун (см. нашу табл. X), а также в некоторых частных домах в населенном армянами предместье Исфагана — Джульфе. Живопись эта сильно повреждена, а в Чехель Сотун (за исключением немногих фресок) испорчена реставрацией. За последние годы были опубликованы интересные ее образцы в копиях и реконструкциях художника Саркиса Качадуриана [1]

---

[1] Persian fresco paintings (изд. American Institute for Persian Art and Archaelogy. 1932, со вступлением А. Э. Поопа). Качадурианом было выставлено в Париже и Америке 132 копии и реконструкции.

и советской художницы Мгебришвили-Теркуловой [1].

Стиль и колорит этих композиций имеют много общего с миниатюрами школы Реза-Аббаси, и, вероятно, росписи были исполнены теми же мастерами, которые иллюстрировали манускрипты и писали миниатюры на отдельных листах. Иранская монументальная живопись была чисто придворным искусством высшей феодальной знати. Образцом этого дворцового стиля являются стенные росписи указанных выше исфаганских дворцов XVII в. Сюжеты этих фресок почти исключительно изображают картины праздной и беззаботной жизни дворца и гарема: развлекающихся, отдыхающих, пьющих вино среди садового пейзажа, молодых девушек и юношей — и заключают лишь немного сцен, связанных с охотой или с изображениями животных (барс, газель) и птиц. В некоторых деталях костюмов, в трактовке пейзажа сказывается знакомство с европейской живописью, а иногда прямое влияние европейского искусства. Иные залы украшены чисто орнаментальными росписями [2].

В 1935 и 1936 гг. были выставки новых работ Качадуриана, причем экспонировались копии с фресок моста Алаверды в Исфагане, дворца в Ашрафе и пр.

[1] В 1933 г. художницей была устроена выставка в Тбилиси, а в 1934 г.—в Москве (ср. „Каталог выставки копий фресок дворца Шах-Аббаса I Али Капу в Исфагани, выполненных художницей Мгебришвили-Теркуловой в 1931 г.“, Тбилиси, с 4 рис.).

[2] Daridan et Stelling-Michaud, La peinture séfévide d'Isfahan. Le palais d'Ala Qapy, 1930. Они же. La peinture séfévide au Techel Soutoun à Isfahan („R. A. A.“, 1929—1930, IV).

Следует еще отметить несколько художников XVII в., художественный облик и особенности стиля которых установлены трудами советских ученых: В. А. Крачковской, М. М. Дьяконова и др. Это—художники, работавшие в 1640—1650 гг.: Афзаль аль-Хосейни, Пир Мухаммед аль-Хафез и Реза-йе-Мосаввер. О первом художнике знал еще Мартин; ему он на основании указания Дорна приписал все миниатюры рукописи „Шах-намэ" ленинградской Публичной библиотеки (ПБ 333, № 18). Но в этой рукописи далеко не все миниатюры принадлежат кисти Афзаля. На это впервые было указано В. А. Крачковской [1]. Она установила три стилистические группы миниатюр. Кроме Афзаля, работал еще художник Пир Мухаммед аль-Хафез, подпись которого имеется на одной из миниатюр; ряд миниатюр оказалось возможным приписать руке этого художника. Правильность деления на группы миниатюр этой рукописи вполне была подтверждена детальным исследованием М. М. Дьяконова [2]. Путем сравнения миниатюр данной рукописи с миниатюрами другого „Шах-намэ" XVII в. им удалось установить, что третья группа миниатюр рукописи № 18 принадлежит художнику Реза-йе-Мосавверу, который подписал три миниатюры в

---

[1] В. А. Крачковская. Мусульманское искусство в собрании Ханенко („Записки Коллегии востоковедов, II, стр. 44, отд. оттиска). Здесь даются также описание и воспроизведение подписей миниатюры Афзаля „Юноша и лев".

[2] См. „Рукописи „Шах-намэ" в ленинградских собраниях". Л., 1934, „Иранские миниатюры", 1935. Подробности и воспроизведения—в цитированных работах.

„Шах-намэ" № 19 и руке которого принадлежат все миниатюры последней.

Среди миниатюр, исполненных Афзалем, отметим редкую по сюжету миниатюру в рукописи „Шах-намэ" № 18, изображающую казнь Маздака и его сподвижников [1]. Миниатюра подписана: „Афзаль аль-Хосейни, 1055 г." (1645). Редкость появления в миниатюрах „Шах-намэ" этого сюжета объясняется, конечно, резко отрицательным отношением придворных и аристократических кругов к социальному реформатору, каким был Маздак. Рассматриваемая миниатюра изображает эпизод расправы с Маздаком и его сторонниками. Иллюстрируется этот эпизод не точно: изображен ряд повешенных сторонников Маздака, частью висящих вниз головой, тогда как, по Фердоуси, повешен был только Маздак вниз головой, а потом его расстреляли из луков (как и изображено на миниатюре), а его сторонники были зарыты головой вниз в землю. Вот как описывается это у Фердоуси [2]:

Был сад во дворце у Хосроя большой,
Стеной обнесен был, как горы, крутой.
Хосрой вырыть ров у стены приказал,
Маздака людей он в него побросал.
И всех, как деревья, закрыли землей,
Ногами наверх и к земле головой.

Можно отметить не лишенное симпатии, основанное, видимо, на народной традиции отноше-

---

[1] Воспроизведена в „Востоке", II, 1935, стр. 160.

[2] Цитируется по переводу М. М. Дьяконова („Восток", II, стр. 156).

ние к Маздаку со стороны Фердоуси, тогда как все остальные писатели иранского средневековья, писавшие о Маздаке, выражая отношение имущих и правящих, относились с ненавистью и презрением к памяти социального реформатора. Сочувственными словами описывает Фердоуси поведение Маздака во время голода[1]:

(Маздак) так обратился к собранью мужей:
„К амбарам пшеницы ступайте скорей!
Без страха берите и молод и стар,
Коль платы попросят—громите амбар!"
Свои же запасы все роздал он сам,
Чтоб доля досталась несчастным мужам.
Голодные все побежали толпой,
Разграбили хлеба запас годовой.
Амбары Кобада, амбары казны,
Как будто вовек не бывали полны!

Не без сочувствия излагает Фердоуси и учение Маздака:

Маздак говорил: „Кто богат и силен,
Не выше бедняги, что нищим рожден.
На роскошь, богатство положен зарок,
Основа — бедняк, а богатый — уток.
И равенство в мире возникнуть должно,
В излишестве жить непохвально, грешно.."

Художником XVII в., наиболее полно и ярко отразившим влияния Запада, был Мохаммед Заман. О встрече с ним около 1660 г. упоминает в своей книге венецианец Мануччи, бывший врачом великого могола Аурензиба. В настоящее время выяснилось много черт из его интересной и необычной для

[1] Перевод М. М. Дьяконова („Восток", II, стр. 151).

иранского художника биографии и обнаружен ряд его произведений [1]. Любитель западного искусства, сам учившийся у голландских художников, шах Аббас II (1642—1667) послал Замана и еще ряд молодых иранцев в Рим. В Риме, где Мохаммед Заман учился живописи, он перешел в христианство и принял имя Паоло. Затем он вернулся в Иран и скрыл, что сделался христианином. Но о его принадлежности к христианству стали догадываться, и он должен был бежать (повидимому, около 1646 г.) в Индию, где оказал ему покровительство император шах Джехан (1628—1659). В Индии Мохаммед Заман жил сначала в Кашмире, а затем в Дели. В Дели он встречался с христианами. Здесь в библиотеке одного иезуита он нашел книгу Маттео Риччи „De christiana Expeditione apud Sinas", откуда он перевел две главы на иранский язык под названием „История Китая" (экземпляр этого перевода хранится в Калькутте). Наконец, в 1675 г. он оказался снова в Иране, видимо, вновь вернувшись к мусульманству. В том же году он написал три миниатюры на оставшиеся свободными места в рукопись „Низами" Британского музея, написанную для шаха Тахмаспа. В них он пользуется перспективой, светотенью, округло моделирует фигуры, передает даже лунный свет. Миниатюра, изображающая Бахрам Гура в борьбе с драконом *(рис. 51)*, показывает, как научился подражать наш мастер художникам Запада (в частности Италии). Кроме костюма

---

[1] О нем см. Арнольд, цит. соч., стр. 148—149 и BWG, стр. 161—162.

и типа Бахрам Гура, здесь нет иранских черт. И сам Бахрам Гур и его лошадь и дракон объемно моделированы: горный пейзаж, здание, облака изображены с применением законов европейской перспективы. В 1676—1678 гг. он иллюстрировал другой экземпляр „Низами" (сейчас в библиотеке Моргана в Нью-Йорке). В подписи он назван Мохаммед Заман ибн Ходжа Юсуф, и отмечено место исполнения—Исфаган. Та же подпись и даты 1678 и 1679 гг. стоят под двумя исполненными им копиями западных религиозных картин (одна из них „Бегство в Египет"), которые воспроизведены у Мартина (табл. 173). Наконец, две миниатюры (одна с датой 1675 г.) исполнены Мохаммедом Заманом в „Шахнамэ" из собрания Честер Битти (BWG, № 384). Ему же приписывается [1] миниатюра, изображающая иранского принца верхом с тремя спутниками, из которых один в европейской одежде.

С конца XVII в. иранская миниатюра переживает глубокий упадок. Художники ограничиваются рабской копировкой произведений предшествующих эпох. О социальных и художественно-исторических корнях этого явления скажем в заключительной главе, где кратко остановимся и на судьбах не только миниатюры, но и других видов иранской живописи в XVIII—XX вв.—вплоть до настоящего времени. Так как развитие иранской миниатюры, как явления искусства, в основном закончилось в XVII в., а изучалась главным образом миниатюра XIV—XVII вв., то в этой же главе скажем несколько

[1] BWG, табл. 112b.

слов об истории изучения иранской живописи и о главнейших ее собраниях как за рубежом, так и в СССР.

* * *

Европейцы познакомились с произведениями иранской живописи еще в XVII в. Так, например, миниатюры Реза-Аббаси сделались известны в Европе в начале XVII в., что доказывается, между прочим, тем, что в Эльзевире 1633 г. „Persia seu regni persici status" заключено шесть гравюр по миниатюрам школы Реза.

К XVII же веку относятся первые попытки оценить ее. Шарден в 5-м томе своих „Voyages du chevalier Chardin en Perse", написанных в конце XVII столетия, посвящает небольшую главу иранской живописи. Он отмечает, что иранцы незнакомы с перспективой, что является тем более странным, что ибн Хосейн написал о перспективе специальный трактат. О характере колорита иранской живописи он делает, между прочим, следующее интересное замечание: „их кисть тонка и нежна, их живопись полна жизни и блеска; следует приписать воздуху страны красоту красок: именно этот сухой воздух сжимает тела, делает их более твердыми, как бы шлифованными, тогда как наш сырой воздух размазывает и растворяет краски и сообщает им нечистый тон, который вреден их блеску".

Научное изучение иранской живописи началось еще очень недавно (в конце XIX в.) и сначала над очень ограниченным материалом. Еще в 1895 г. в книге Гайе об иранском искусстве, в главе, посвященной миниатюре, все воспроизведения были взяты из мате-

риалов библиотеки Хедива в Каире. Но скоро круг памятников становится более обширным. Пополнение общественных и частных собраний, а особенно выставки искусства ислама, в частности мусульмнской миниатюры, содействовали этому. Особенно плодотворны были выставки в Мюнхене и Берлине 1910 г. и выставка миниатюры в Музее декоративных искусств в Париже 1912 г. Наконец, в последние годы большую роль сыграли выставка иранского искусства в Лондоне в 1931 г. и выставка в Ленинграде 1935 г., а также специально посвященные миниатюре выставки 1933 г. в Нью-Йорке и 1935 г. в Каире.

Первым серьезным исследователем восточной миниатюры был Блоше, который уже около 40 лет успешно работает в этой области (начиная со статьи, появившейся в 1897 г. в „Gazette des Beaux Arts“, и кончая его работами в 20-х и 30-х годах, особенно „Musulman painting“, 1929). Ценным вкладом в изучение явились статьи Карабачека, напечатанные им в „Sitzungsberichte“ венской Академии наук (с 1908 по 1913 г.). Первая обстоятельная работа общего характера принадлежит перу Мартина: „The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey“, 1912. Второй том труда Мартина представляет богатейший атлас превосходных воспроизведений с миниатюр. В 1914 г. вышел обширный, богато иллюстрированный труд Вальтера Шульца „Die persisch-islamische Miniatürmalerei“. Очень богатый материал воспроизведений заключен в публикации Marteau et Vever о выставке миниатюры 1912 г. в Париже; прекрасные репродукции находим мы в большом каталоге Мюнхенской выставки 1910 г. В 1929 г. появилась

обширная работа Арменага Сакисиана „La miniature persane du XII au XVII s.“; в 1922 г. вышла небольшая, но очень удачно для своего времени обобщающая данные в области изучения восточной миниатюры работа Эрнста Кюнеля: „Die Miniatürmalerei im islamischen Orient“. Важным трудом по изучению сюжетов, источников и пр. явилась вышедшая в 1928 г. книга Арнольда „Painting in Islam“. Наконец, завершительным моментом в изучении иранской миниатюры явилась обширная и богатейшим образом иллюстрированная работа Биниона, Уилькинсона и Грея „Persian miniature painting“, 1933, написанная главным образом на основании произведений, представленных на выставке иранского искусства в 1931 г. в Лондоне.

То весьма немногое, что написано было об иранской живописи в дореволюционной России, помечено в моем „Искусстве Востока“ (стр. 178—181). Работы о миниатюре, вышедшие в советский период, упоминаются в соответственных местах нашего изложения; это — работы Ф. А. Розенберга, В. А. Крачковской, М. М. Дьяконова, А. Н. Свирина [1], пишущего эти строки и др.

Из собраний восточной миниатюры особенным богатством отличаются собрания в Каире, Стамбуле, Ленинграде, Лондоне, Париже, Берлине, Вене, Лейпциге, Мюнхене, Бостоне, Нью-Йорке и Тегеране. В СССР, кроме ленинградских собраний Гос. Публичной библиотеки, Института востоковедения Академии наук СССР, в Эрмитаже, имеющих миро-

[1] Лицевая иранская рукопись XVI в. („Казанский музейный вестник“ за 1924 г.).

вое значение, есть иранские миниатюры в Москве (Гос. музей восточных культур), в Казани, Ташкенте, Самарканде, Бухаре, Тбилиси и др.

Иранской миниатюре в рукописях „Шах-намэ“ в ленинградских собраниях посвящены упоминавшиеся, вышедшие в 1934 и 1935 гг., выше работы. Общая характеристика миниатюры в ленинградских собраниях дана в моей книге „Искусство Востока“ (стр. 176—177), а об отдельных выдающихся миниатюрах и иллюстрированных рукописях из этих собраний часто шла речь в предшествовавшем изложении.

Из собрания иранских миниатюр Гос. музея восточных культур наиболее замечательны миниатюры „Хамсэ“ Низами 1490 г., ряд миниатюр из которых воспроизведен в настоящей книге, и уникальная рукопись „Ресалэ“ Кази Ахмеда ибн Мир Монши с миниатюрами конца XVI — начала XVII вв.; а также портрет старика работы Реза-Аббаси.

В рукописном собрании Гос. Публичной библиотеки Узбекистана и Ташкента должны быть отмечены, кроме иллюстрированной рукописи „Истории“ Рашид-од-Дина, о которой шла речь выше, еще „Шах-намэ“ 1556 г. н. э. с миниатюрами[1], „Шах-намэ“ 1603 г. н. э. с 22 миниатюрами, затем экземпляр „Фатех-намэ“ — о походах Шейбани-хана с интересными, но сильно попорченными миниатюрами середины XVI в. (из собрания покойного археолога В. Л. Вяткина).

В Самарканде ряд рукописей с миниатюрами составляет собрание проф. Г. М. Семенова; из них наи-

---

[1] В этой рукописи 115 миниатюр. О ней статья Б. С. Сергеева „Хорезмский список „Шах-намэ“ XVI в.“. „Труды Гос. Публичной библиотеки Узбекистана“, т. I Ташкент, 1935.

более интересны: „Маджалес-оль-ошшак“, т. е. „Заседания возлюбленных“, сборник, составленный Султаном Хосейном из Герата; рукопись переписана в 1015 г. (1606) в Бухаре и заключает ряд миниатюр того же времени; затем украшенный 63 миниатюрами „Шах-намэ“ 1075 г. (1664). Миниатюры здесь принадлежат двум различным по стилю и мастерству художникам. Кроме того, „Анвар-е-Сохейли“ и „Юсуф и Зулейха“ XV в. и „Юсуф и Зулейха“ XVI в. В Бухаре иранские миниатюры находятся в Бухарском музее (главным образом из фонда Шарифджана Максума) и в Бухарской центральной государственной библиотеке. Из собраний музея отметим рукопись извлечений из „Дивана“ Хосрова Дехлеви, переписанную каллиграфом Мирзой Хандон, учеником знаменитого каллиграфа гератской школы Султан Али, а также в большом альбоме подписную работу Махмуд Мансур-хана — начала XVII в. (стоящий юноша в голубом). В Бухарской центральной библиотеке интереснее других „Зафар-намэ“ Хатефи 976 г. (1569) с шестью миниатюрами хорошей работы. В Тбилиси, в музее Грузии, есть иллюстрированная рукопись „Шах-намэ“ XVII в. (№ 739) [1].



---

[1] Одна миниатюра воспроизведена в каталоге выставки „Фердоуси и грузино-иранские связи в литературе и искусстве“. Тбилиси, 1934—1935.



ГЛАВА VI

НЕКОТОРЫЕ СВЕДЕНИЯ О ЖИВОПИСИ ИРАНА в XVIII—XX вв.

В заключение кратко охарактеризуем судьбы живописи в Иране в XVIII—XX вв.

В XVIII—XX вв. Иран переживает период упадка социально-экономической жизни, затем наступает и политический упадок. Кратковременный подъем военного могущества при Надир-шахе (середина XVIII в.) сменяется продолжительным политическим упадком при династии Каджаров. XIX в. был эпохой разложения феодализма в Иране и внедрения западноевропейского колониального капитала.

Искусство этого периода, оставаясь в основном искусством правящей верхушки, во второй половине XIX в. начинает отражать идеологию нарождающейся в недрах феодального общества буржуазии. Живопись под влиянием знакомства с западноевропейским искусством, порой не вполне понятым, начинает принимать новые формы. Рядом с книжной миниатюрой, преимущественно подражающей старым образцам, а иногда прямо копирующей старые образцы

придворного искусства в расчете на европейский антикварный рынок, начинает развиваться станковая живопись на европейский образец; в XIX в. появляются картины портретной живописи. Известен целый ряд портретов Фатх-Али-шаха (1797—1834). Из портретистов первой половины XIX в. наиболее замечательным был Мирза Абу-ль-Хасан-хан-Гаффари, имевший титул Сэни-оль-Мольк и звание „Нэккаш-Баши", т. е. главный живописец[1]. „Этот Сэни-оль-Мольк,—пишет один из исследователей, — получивший художественное образование за границей и умерший в 1865 г. в пятидесятилетнем возрасте, был действительно замечательным живописцем, оставившим после себя целую галлерею тонко рисованных, метко характеризованных и с большим вкусом расцвеченных акварельных портретов каджарских шахов, принцев, вельмож, евнухов, придворных шутов и т. д. Большое количество этих прекрасных портретов хранится в тегеранских дворцах". Исполнялись также маслом декоративные картины, изображающие красавиц, танцовщиц, батальные картины; сохранились попытки жанра, архитектурных пейзажей. На выставке иранского искусства в Ленинграде (1935) был экспонирован ряд видов Тегерана работы художника Махмуда (60-х и 70-х годов XIX в.), его же „Увеселения во дворце" 1878 г. и „Жанровая сцена" 1862 г. Новая живопись Ирана далеко еще недостаточно изучена. В СССР имеются богатые собрания в Госу-

[1] Его кисти приписываются тонкой работы акварельный портрет Мирзы Агаси в Музее восточных культур (воспроизведен в „Персидских вещах Щукинского собрания", 1907), а также маслом старика-сановника в реалистической манере (Музей восточных культур).

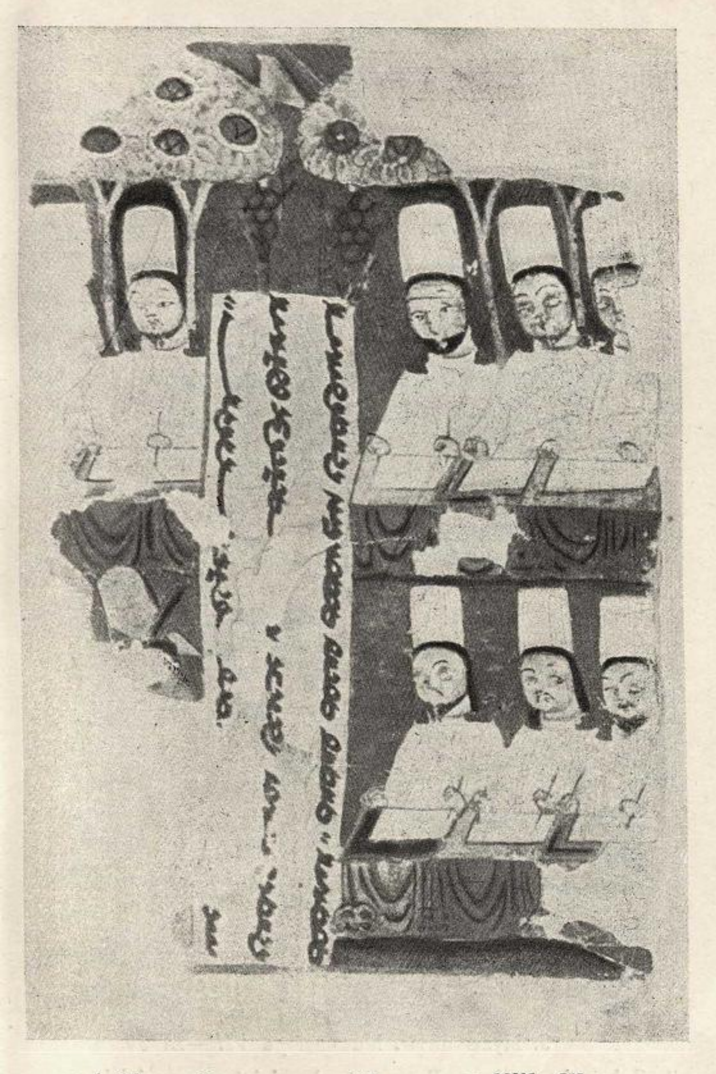
дарственном Эрмитаже, в Гос. музее восточных культур в Москве и в Музее искусств Грузии в Тбилиси[1]. На Иранской же выставке 1935 г. в Ленинграде можно было получить некоторое представление о начинающей развиваться в Иране живописи в чисто европейском стиле: одна из зал была посвящена работам молодых художников Могадама и Вазири, учившихся в Париже.

Наконец, скажем несколько слов о живописи на каламкарах (набойках по бумажной ткани), в которых в последние десятилетия иногда центральное поле оставалось неорнаментированным и покрывалось кустарями-художниками грубоватой лубочной живописью на сюжеты героических сказаний, „Шахнамэ" и пр. Особенный интерес представляют каламкары эпохи гилянской революции с сюжетами революционного характера. Ряд изображений на каламкарах посвящен событиям и участникам гилянской революции (о них можно получить понятие по коллекциям Музея восточных культур). На двух набойках, исполненных вскоре после гилянской революции 1921 г., написаны портреты В. И. Ленина (оба сейчас в Музее В. И. Ленина в Москве). Сохранились набойки и с изображением эмблемы Коминтерна.



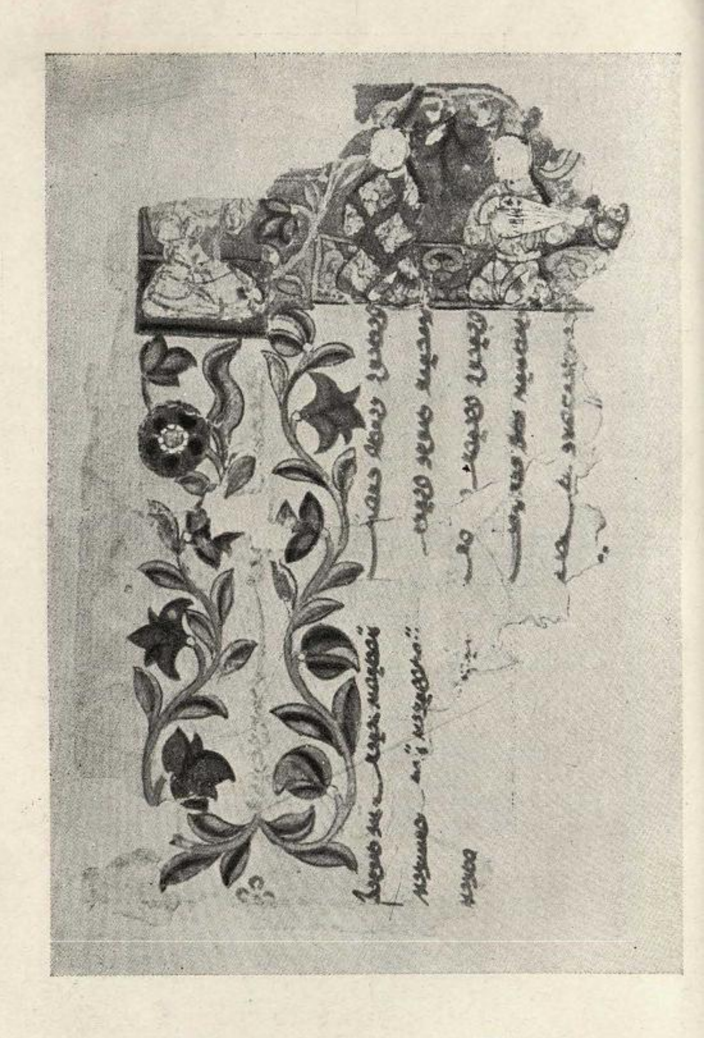
[1] О последних вскоре выходит обширное исследование проф. Ш. И. Амиранашвили с многочисленными красочными репродукциями.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



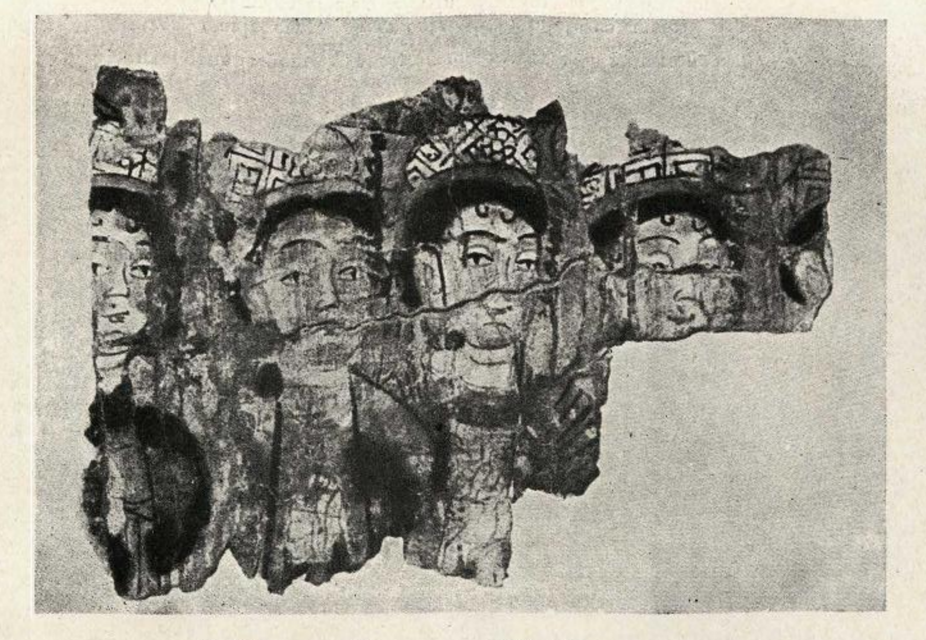
1. Манихейские жрецы. Миниатюра *VIII—IX вв.*

1. Prêtres manichéens. Fragments de miniatures manichéennes, trouvées à Tourfan. VIII—IX siècles. Berlin, Museum für Völkerkunde.



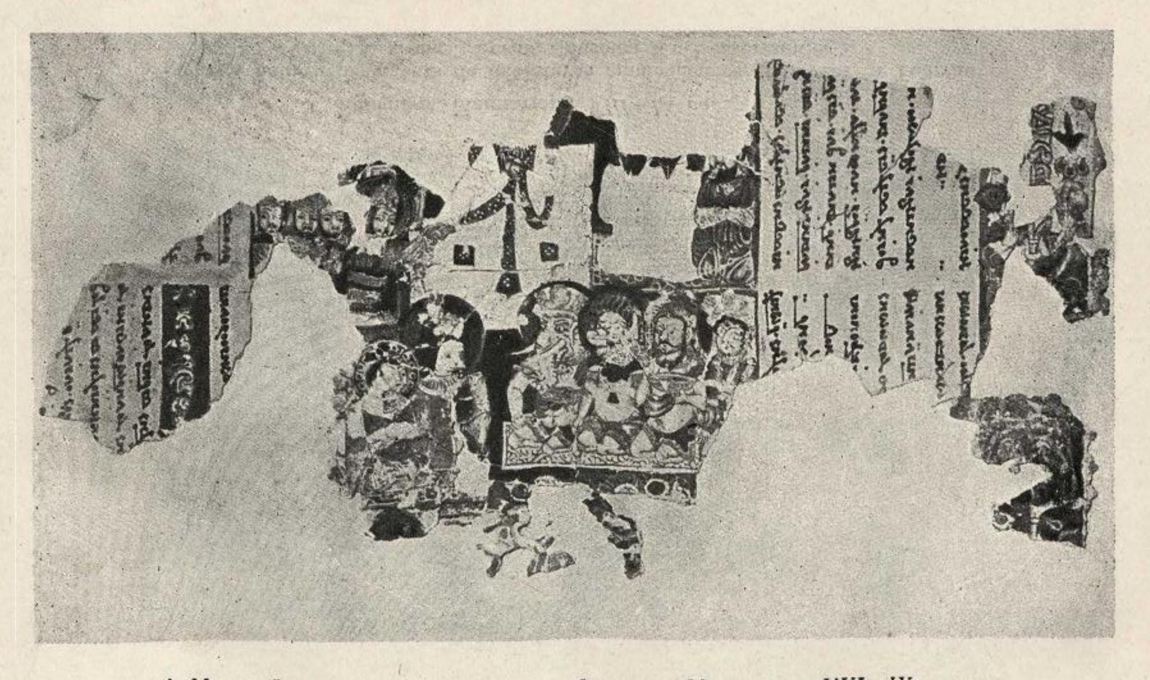
2. Музыканты. Миниатюра *VIII—IX вв.*

2. Scène de musique. Fragments de miniatures manichéennes, trouvées à Tourfan. VIII—IX siècles. Berlin, Museum für Völkerkunde.



3. Женщины. Миниатюра *VIII—IX вв.*

3. Femmes nobles. Fragments de miniatures manichéennes, trouvées à Tourfan. VIII—IX siècles. Berlin, Museum für Völkerkunde.



4. Манихейские жрецы и различные божества. Миниатюра *VIII—IX вв.*

4. Divinités et prêtres manichéens. Fragments de miniatures manichéennes, trouvées à Tourfan. VIII—IX siècles. Berlin, Museum für Völkerkunde.



5. Танцовщицы. Фрески дворца в Самаре *IX в.*

5. Deux danseuses. Fresque au palais de Samarre. IX siècle.



6. Фрагмент манускрипта *XI в.* (Собр. Института книги и документа Академии наук СССР).

6. Miniature d'un manuscript du XI siècle. Académie des Sciences de l'URSS.



7. Медвежата (Из „Бестиария“, 1291 г.). Нью-Йорк.

7. Deux oursons. „Bestiaire“ d'ibn Bakhtichou, daté de 1291. New York Pierpont Morgan Library.



8. Феникс (Из „Бестиария“, 1291 г.). Нью-Йорк.

8. Phénix. „Bestiaire“ d'ibn Bakhtichou, daté de 1291. New York Pierpont Morgan Library.



9. Сороки на деревьях (Из „Бестиария“, 1291 г.). Нью-Йорк.

9. Deux pies dans les branches d'un arbre. „Bestiaire“ d'ibn Bakhtichou, daté de 1291. New York Pierpont Morgan Library.



10. Индийские горы (Из „Летописей“ Рашид-од-Дина, 1306—1314 гг.).

10. Les montagnes de l'Inde. „Annales“ de Réshid ed Din, daté de 1306 A. D. Edinbourg, daté de 1314. Londres.



11. Монгольские воины (Из „Летописей“ Рашид-од-Дина, 1306—1314 гг.).

11. Guerriers mongoles. „Annales“ de Réshid ed Din, daté de 1306. Édinbourg, daté de 1314. Londres.

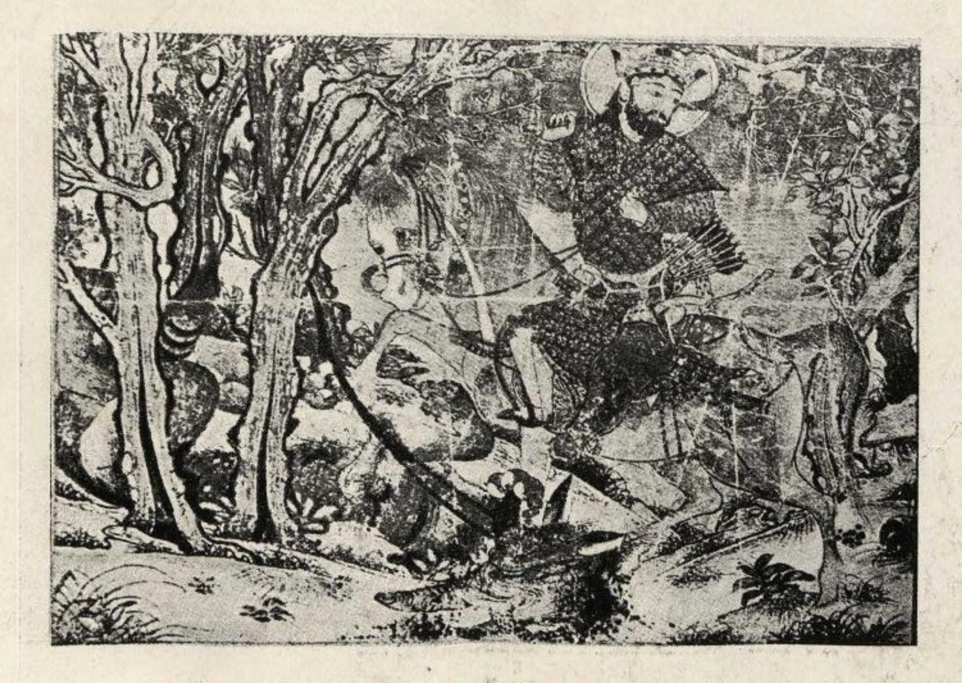


12. Ильхан Оготай с сыном (Из „Летописей“ Рашид-од-Дина, XIV—XV вв.). Париж.

12. Olkhan Ogotai et son fils. „Annales“ de Reshid ed Din. XIV—XV siècles. Paris, Bibliothèque Nationale.



13. Двор Хосрова (Из „Антологии“ 1410 г.).
13. La Cour de Khosrev. „Antologie“, daté de 1410.

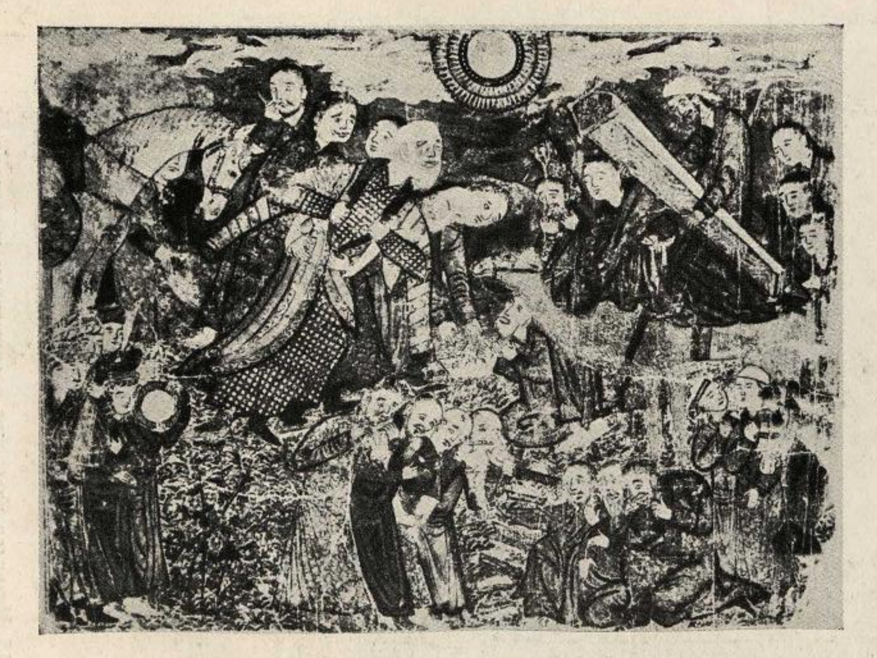


14. Бахрам Гур и дракон (Из „Шах-намэ“, около 1340 г.).
14. Behram Gour et le dragon. „Chahnamé“, daté de 1340.



15. Искандер руководит сооружением укрепления (Из „Шах-намэ“, около 1340 г.).

15. Iskender fait bâtir les murs de la forteresse. „Chahnamé“, daté de 1340.

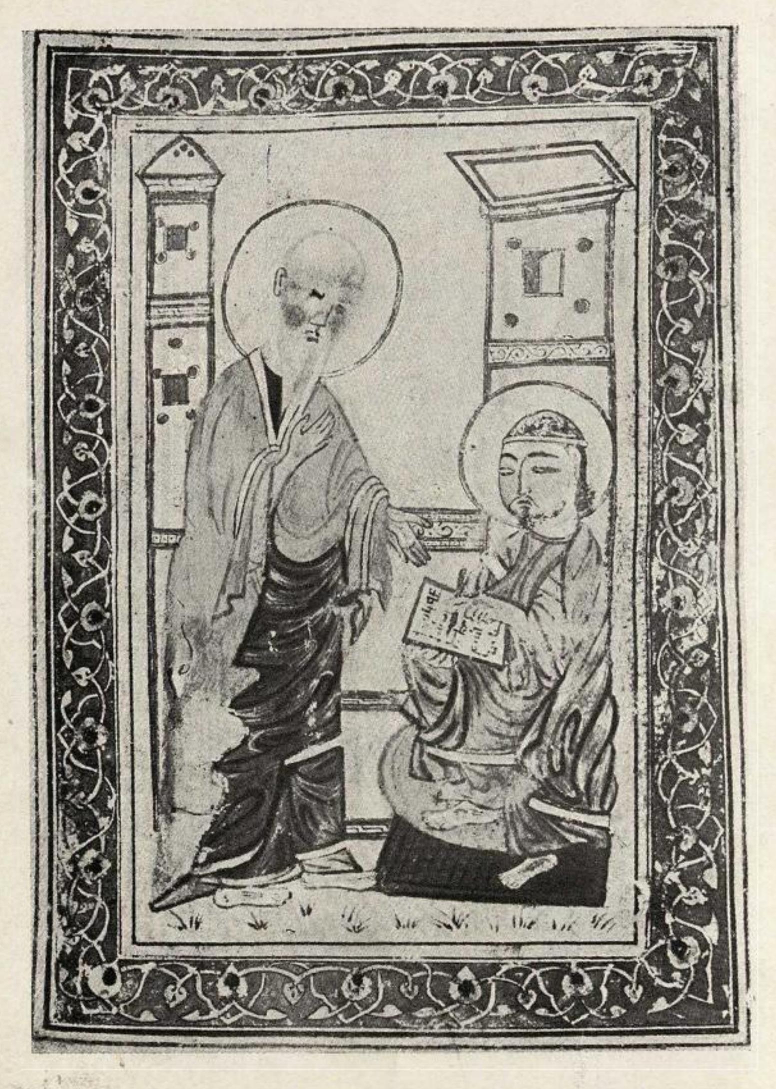


16. Феридун идет навстречу убитому сыну (Из „Шах-намэ", около 1340 г.).
16. Feridoun allant au devant du corps de son fils tué. „Chahnamé", daté de 1340.



17. Бахрам Гур и Азадэ (Из „Шах-Намэ“, 1330 г.). Стамбул.

17. Behram Gour et Asadé. „Chahnamé“, daté de 1330. Stamboul, Musée Topkapou.



18. Армянская миниатюра 1356 г. (Гос. музей изобр. иск. Армении).

18. Miniature d'un manuscript arménien, daté de 1356; école de Soultanié. Erevan, Musée des Beaux Arts de ArSSR.



19. Пиран, взятый в плен Гивом (Из „Шах-намэ“, 1393 г.). Каир.

19. Piran emprisonné par Guive. „Chahnamé“, daté de 1393; école de Chiraz. Le Caire.



20. Рустем и дракон (Из „Шах-намэ“, 1395—1400 гг.).
20. Rustem et le dragon. „Chahnamé“, daté de 1395—1400.



21. Единоборство (Из поэмы Ходжу Кермани, 1397 г.). Работа Остада Джунайда. Лондон.

21. Ostad Djuneid. Combat singulier. Poème de Khadjon Ḳirmani, daté de 1397. Londres, British Museum.



22. Борьба двух всадников, *около 1400 г.* Стамбул.

22. Combat de deux cavaliers. Vers 1400. Stamboul.



23. Пейзаж, *1398* г. Музей Эвкаф. Стамбул.
23. Paysage, 1398. Musée de l'Evkaf à Stamboul.



24. Рустем сбрасывает со слона китайского хакана (Из „Шахнамэ“, 1430 г.). Тегеран.

24. Rustem précipitant la Khagan chinois d'un éléphant. „Chahnamé“, daté de 1430. Musée de Téhéran.



25. Гюльнар и Ардашир (Из „Шах-намэ“, 1430 г.). Тегеран.

25. Gulnar et Ardachir. „Chahnamé“, daté de 1430. Musée de Téhéran.



26. Пойманный вор (Из „Калила и Димна“, 1430 г.).
26. Le voleur attrappé. „Kalilé et Dimné“, daté de 1430.



27. Дара и пастухи (Из „Бустана“ Саади, 1488 г.). Работа Бехзада. Каир.

27. Behzad. Dara et les bergers. „Bostan“ de Sâdi, daté de 1488. Le Caire.



28. Постройка мечети (Из „Зафар-намэ“, конец XV в.).

28. Construction d'une mosquée. „Safar-Namé“. Fin du XV siècle. Etats-Unis. Collection R. Garret.



29. Постройка мечети (Из „Зафар-намэ“, конец XV в.).

29. Construction d'une mosquée. „Safar-Namé“. Fin du XV siècle. Etats-Unis. Collection R. Garret.



30. Султан Хосейн Мирза в саду, *около 1485 г*. Работа Бехзада.

30. Behzad. Le soultan Hussein Mirza au jardin. Vers 1485. Musée de Téhéran.



31. Купанье женщин (Из „Хамсэ“ Низами, 1494 г.). Работа Касем Али. Лондон.

31. Kassem-Ali. Femmes au bain. „Khamsé“ de Nizami, daté de 1494. British. Museum.



32. Портрет Султана Хосейна, *конец XV в.* Работа Бехзада.
32. Behzad. Portrait du soultan Hussein. Fin du XV siècle.



33. Мистики в саду, *1485* г. Работа Касем Али.

33. Kassem Ali. Mystiques au jardin. 1485.



34. Школа (Из „Хамсэ“ Низами, 1494 г.). Работа Касем Али. Лондон.

34. Kassem Ali. Une école. „Khamsé“ de Nizami, daté de 1494. London, British Museum.



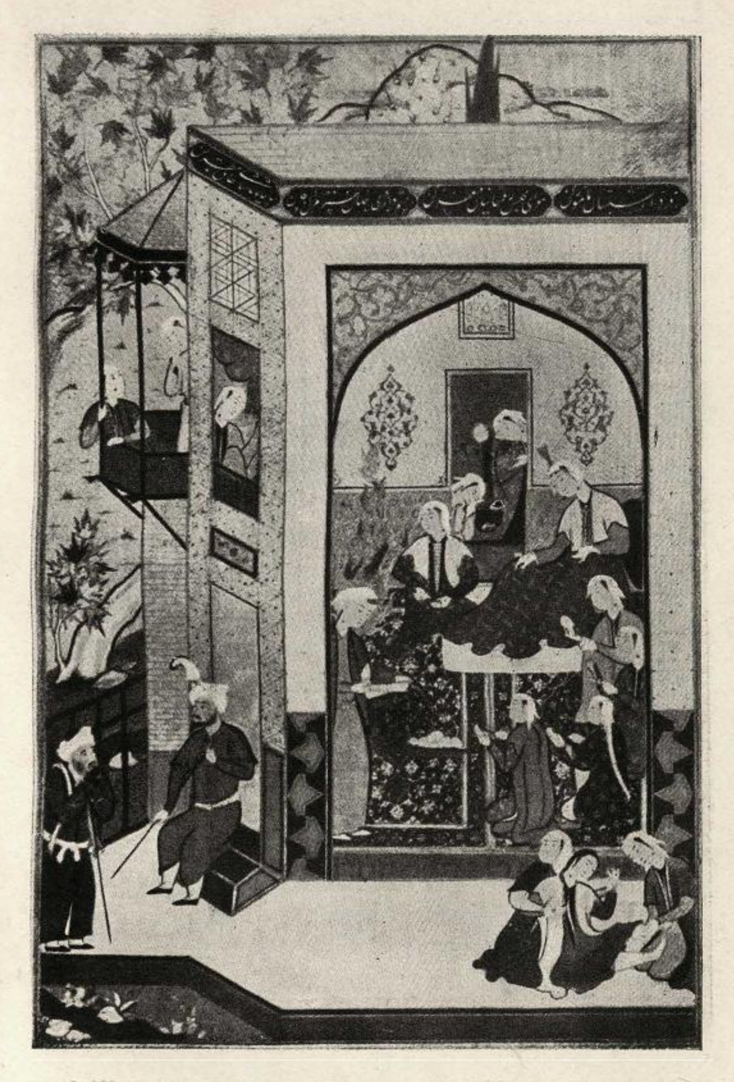
35. Меджнун в пустыне (Из „Хамсэ“ Низами, 1494 г.). Работа Касем Али. Лондон.

35. Medjnoun au désert. „Khamsé“ de Nizami, daté de 1494, London, British Museum.



36. Иосиф и женщины Египта. Двойная миниатюра из „Хамсэ“ Джами, *1522 г.* (левая часть композиции).

36. Kassem Ali. Joseph et les femmes d'Egypte, tiré du „Khamsé“ de Djami, daté de 1522. Musée de Téhéran.



37. Иосиф и женщины Египта. Двойная миниатюра из „Хамсэ“ Джами, *1522 г.* (правая часть композиции).

37. Kassem Ali. Joseph et les femmes d'Egypte, tiré du „Khamsé“ de Djami, daté de 1522. Musée de Téhéran.



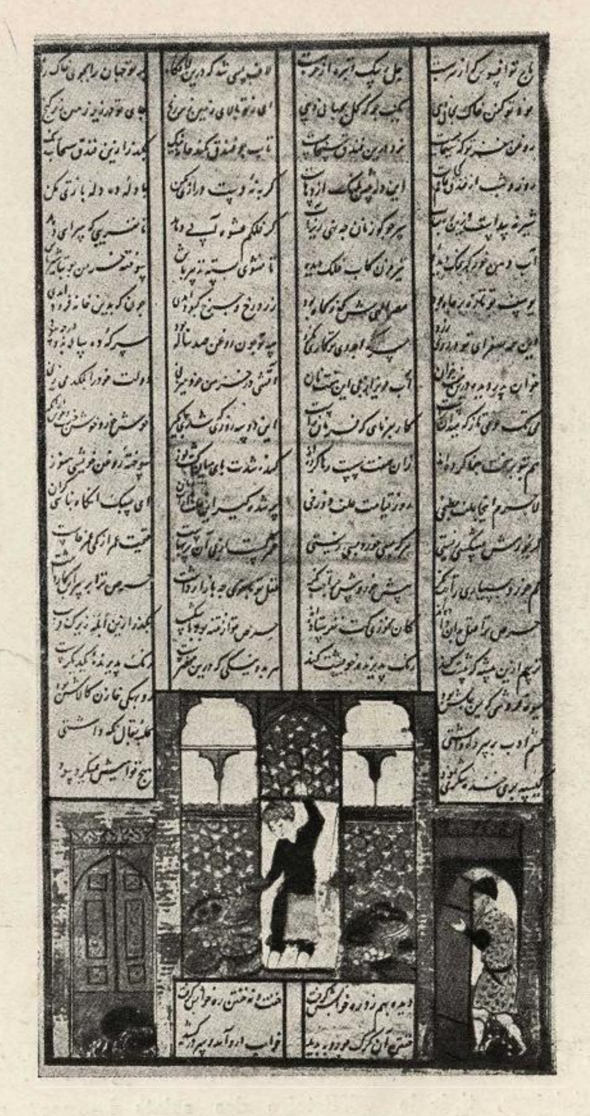
38. Миниатюра из „Истории непорочных имамов", *нач. XVI в.* (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

38. Miniature, tirée de „l'Histoire des saints imames" par Mohammed ibn Seid ibn Arabchah. Début du XVI siècle. Bibliothèque Publique à Léningrad.



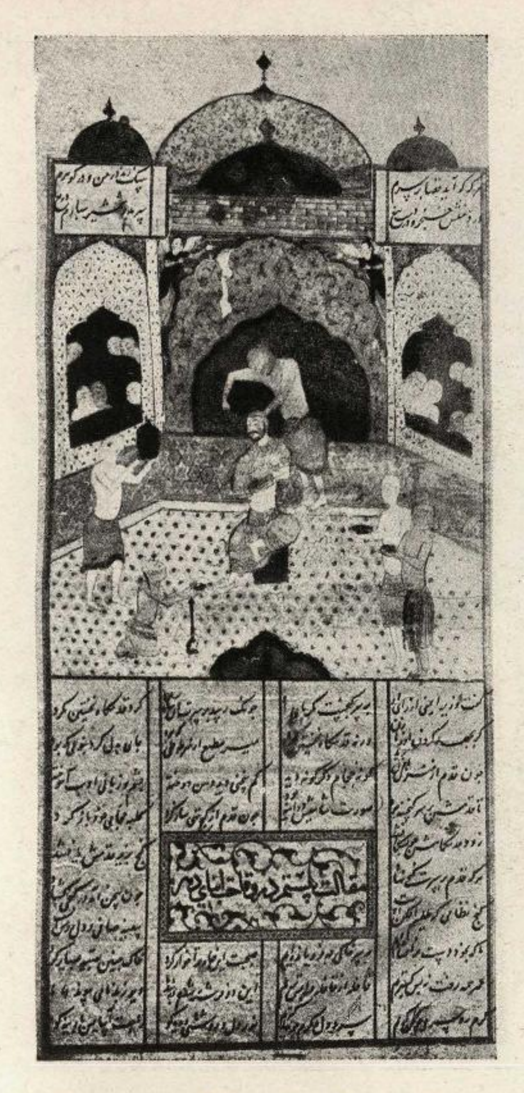
39. Миниатюра из „Истории непорочных имамов“, *нач. XVI в.* (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

39. Miniature, tirée de „l'Histoire des saints imames“ par Mohammed ibn Seid ibn Arabchah. Début du XVI siècle. Bibliothèque Publique à Léningrad.



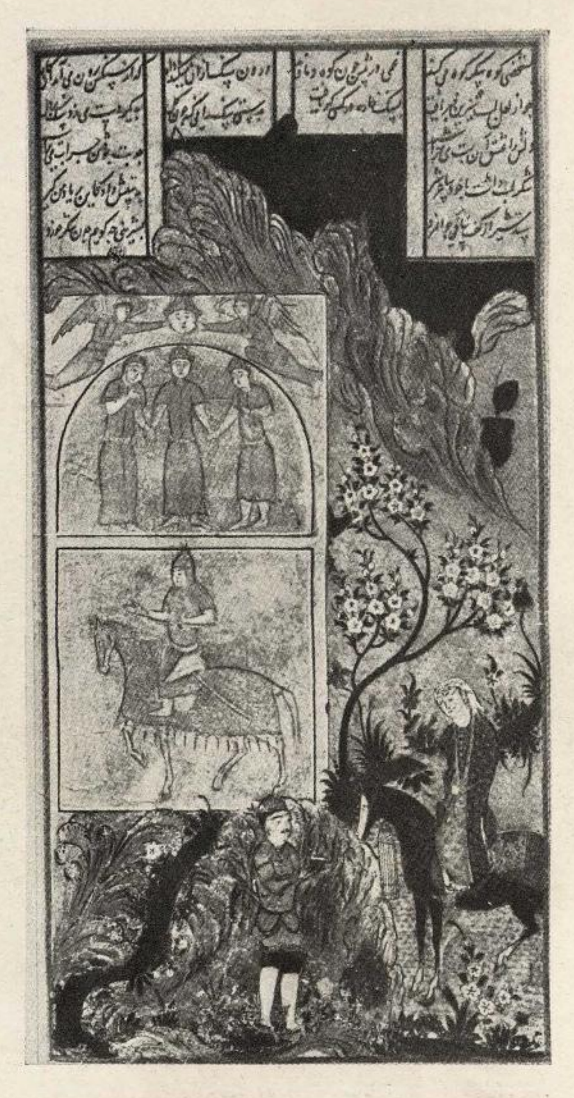
40. Продавец фруктов. *1490 г.* (Из „Хамсэ“ Низами. Гос. музей восточных культур. Москва).

40. Un fruitier. „Khamsé“ de Nizami, daté de 1490. Musée des Cultures Orientales, Moscou.



41. Цирюльник, *1490 г.* (Из „Хамсэ“ Низами. Гос. музей восточных культур. Москва).

41. Un barbier. „Khamsé“ de Nizami, daté de 1490. Musée des Cultures Orientales, Moscou.



42. Ферхад и Ширин, *1490 г.* (Из „Хамсэ" Низами. Гос. музей восточных культур. Москва).

42. Ferhade et Chirine. „Khamsé" de Nisami, daté de 1490. Musée des Cultures Orientales, Moscou.



43. Попойка (Из „Дивана“ Хафеза). 1517—1540 гг. Работа Солтана Мохаммеда.

43. Soultan Mohammed. Beuverie. „Divan“ de Khafése, daté de 1517—1540.



44. Читающий книгу, *XVI в.* Работа Солтана Мохаммеда (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

44. Soultan Mohammed. Jeune homme, lisant un livre. XVI siècle. Bibliotèque Publique à Léningrad.



45. Сцена в поле, *1578 г.* Работа Мохаммеда. Париж.

45. Mohammedi. Une scène au champ. 1578. Paris, Musée du Louvre.

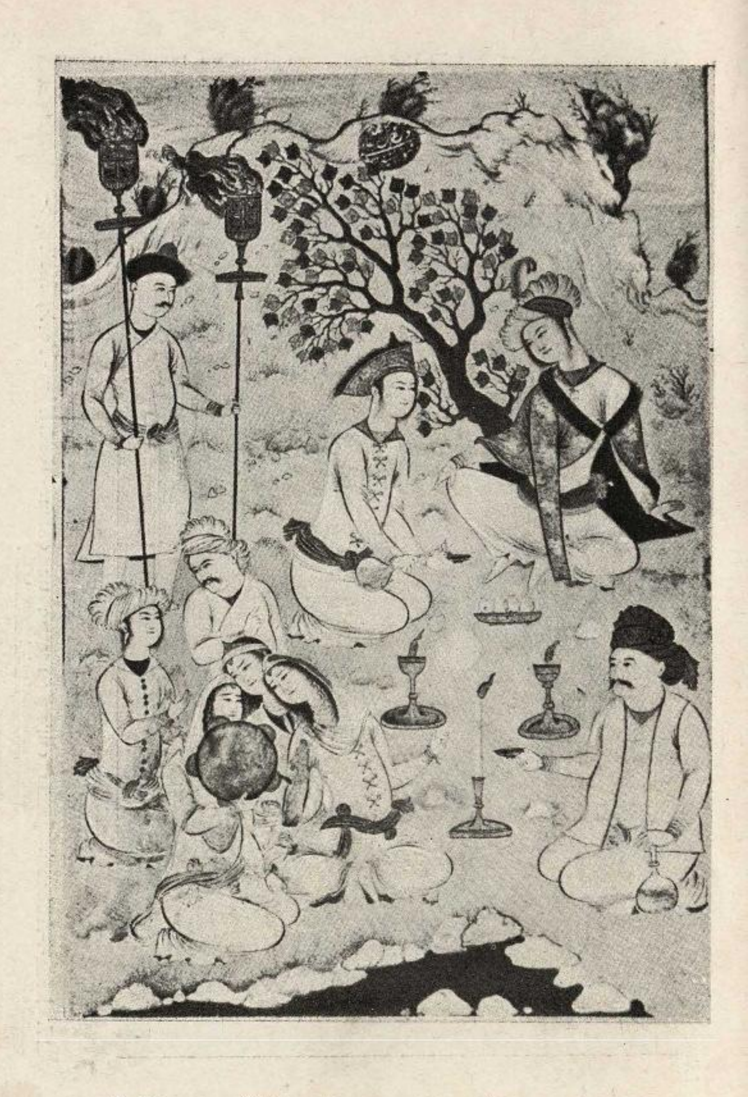


46. Музыканты в саду, *1558 г.* Бухарская школа.
46. Scène de musique au jardin. 1558. Ecole de Boukhara.



47. Европеец с собачкой, *1634 г.* Работа Реза-Аббаси. Нью-Йорк.

47. Resa-i-Abbassi. Jeune européen avec un chien. 1634. New-York, Metropolitain Museum.



48. Пикник, *XVII в.* Рисунок Реза-Аббаси. Лондон.

48. Resa-i-Abbassi. Partie de plaisir. Dessin du XVII siècle. Londres, British Museum.

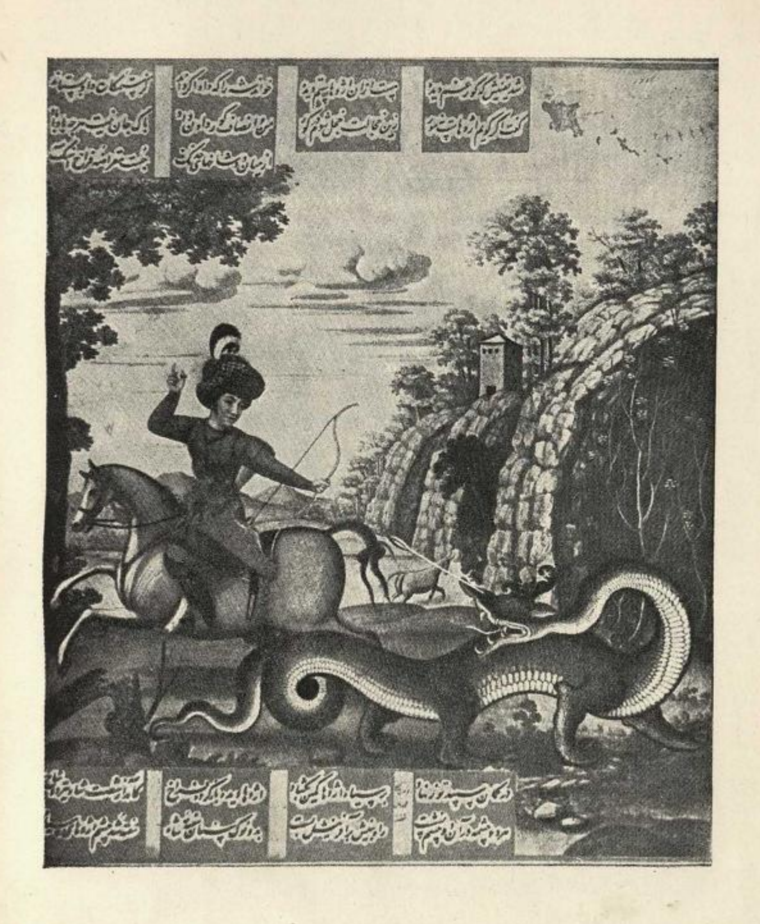


49. Пастух, *1632* г. Работа Реза-Аббаси.
49. Resa-i-Abbassi. Un berger. 1632. Collection Souterland



50. Портрет Реза-Аббаси, *1673 г.* Работа Моин Мосаввера.

50. Mouin Moussawir. Portrait de Resa-i-Abbassi. 1673. Oeuvre de Collection Kvibbell; Londres.



51. Бахрам Гур и дракон, *1675—1676 гг.* Работа Мохаммед Замана. Лондон.

51. Mohammed Zéman. Behram Gour et le dragon. 1675—1676. Londres, British Museum.

СПИСОК ГЛАВНЕЙШИХ СОКРАЩЕНИЙ

1. Арнольд — T. W. Arnold, Painting in Islam, London, 1928.

2. BWG — L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, London, 1933.

3. „Восток", II — Восток. Сборник второй. Литература Ирана X—XV вв., Л., 1935.

4. „Иранские миниатюры". Иранские миниатюры в рукописях „Шах-намэ" ленинградских собраний, Л., 1935.

5. Кюнель — E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1922.

6. M. A. — Münchener Ausstellungswerk, 1912.

7. Marteau et Vever — Marteau et Vever, Miniatures persanes exposées au Musée des arts décoratifs, Paris, 1912.

8. Мартин — E. R. Martin, The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, London, 1912.

9. „R. A. A." — „Revue des arts asiatiques".

10. Сакисиан — A. Sakisian, Les miniatures persanes du XII au XX siècle, Paris, 1929.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Автотипии

19. Пиран, взятый в плен Гивом (Из „Шах-намэ“, 1393 г., ширазской школы). Каир.

20. Рустем и дракон (Из „Шах-намэ“, 1395—1400 гг.).

21. Единоборство (Из поэмы Ходжу Кермани, 1397 г.). Работа остада Джунайда. Британский музей. Лондон.

22. Борьба двух всадников, около 1400 г. Стамбул.

23. Пейзаж, 1398 г. Музей Эвкаф. Стамбул.

24. Рустем сбрасывает со слона китайского хакана } Из „Шах-намэ“, 1430 г. Тегеранский музей.

25. Гюльнар и Ардашир

26. Пойманный вор. Миниатюра из „Калила и Димна“, 1430 г.

27. Дара и пастухи (Из „Бустана“ Саади, 1488 г.). Работа Бехзада. Каир.

28. } Постройка мечети (Из „Зафар-намэ“, конец XV в.). Собр.

29. } Р. Гаррет в США.

30. Султан Хосейн Мирза в саду, около 1485 г. Работа Бехзада. Тегеранский музей.

31. Купанье женщин (Из „Хамсэ“ Низами, 1494 г. Британский музей). Работа Касем Али.

32. Портрет Султана Хосейна, конец XV в. Работа Бехзада.

33. Мистики в саду. 1485 г. Работа Касем Али.

34. Школа } Из „Хамсэ“ Низами, 1494 г. Работа Касем Али. Британский музей.

35. Меджнун в пустыне

36. } Иосиф и женщины Египта. Двойная миниатюра из „Хамсэ“

37. } Джами, 1522 г. Работа Касем Али. Тегеранский музей.

38. } Миниатюры из „Истории непорочных имамов“ Мохамме-

39. } да ибн Зейд ибн Арабшах, нач. XVI в. (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде).

40. Продавец фруктов } Из „Хамсэ“ Низами, 1490 г. Гос. музей восточных культур в Москве.

41. Цырюльник

42. Ферхад и Ширин

43. Попойка. Из „Дивана“ Хафеза, 1517—1540 гг. Работа Солтана Мохаммеда.

44. Читающий книгу, XVI в. Работа Солтана Мохаммеда. (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде).

45. Сцена в поле, 1578 г. Работа Мохаммеда. Париж, Лувр.

46. Музыканты в саду, 1558 г. Бухарская школа.

47. Европеец с собачкой, 1634 г. Работа Реза-Аббаси. Нью-Йорк, Метрополитэн-музей.

48. Пикник, XVII в. Рисунок Реза-Аббаси. Британский музей.

49. Пастух, 1632 г. Работа Реза-Аббаси. Собр. Сутерланда.

50. Портрет Реза-Аббаси, 1673 г. Работа Моин Мосаввера. Собр. Квиббеля. Лондон.

51. Бахрам Гур и дракон, 1675—1676 гг. Работа Мохаммед Замана. Британский музей.

№ 1—4 взяты из книги Le Coq, Die Manichäischen Miniatüren, 1923.

№ 5 — из E. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, 1927.

№ 7—10 и 14—16 — из статьи E. de Lorey в „Revue des arts asiatiques", t. IX, № 1.

№ 11, 17, 19, 20, 24, 25, 27, 30, 36, 37, 43, 46 и 49 — из BWG (L. Binyon, Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, 1933).

№ 12, 13, 21—23, 31, 34, 45, 47, 50 — из Sakisian, Les miniatures persanes, 1929.

№ 33, 48 и 51 — из Arnold, Painting in Islam, 1928.

№ 26 — из „Ars islamica", t. II, p. 1.

№ 28, 29 и 32 — из „Münchener Ausstellungswerk", 1912.

Цветные таблицы

I., II. „Хамсэ" Низами, 1490 г. (Гос. музей восточных культур).

Фототипии

III. Встреча Хомаи и Хомаюн, нач. XV в. (Музей декоративных искусств в Париже).

IV. Пейзаж, 1398 г. (Музей Эвкаф в Стамбуле).

V. Восстание кузнеца Кавэ (Из „Шах-намэ", 1556 г., Гос. Публичная библиотека УзССР).

VI. Приготовление к завтраку в саду, конец XV в. Работа Бехзада.

VII. Миниатюра из „Истории непорочных имамов", XVI в. (Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде).

VIII. Праздник при дворе, XVI в.
IX. Хосроу и Ширин, XVI в.
X. Стенопись из дворца Чехель Сотун в Исфагане, XVII в.

Табл. III, IV, VI, VIII, IX из Marteau et Vever.
№ 23 и табл. V из „Ars islamica“, vol. III, part I, 1936.
Табл. X из „R. A. A.“, 1929—1930, IV.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор
П. И. ЛЕБЕДЕВ
Технический редактор
П. М. КАЗАРИН
Художественный редактор
К. С. КУЗЬМИНСКИЙ
Наблюдение на производстве
Ф. Ф. НОТГАФТ

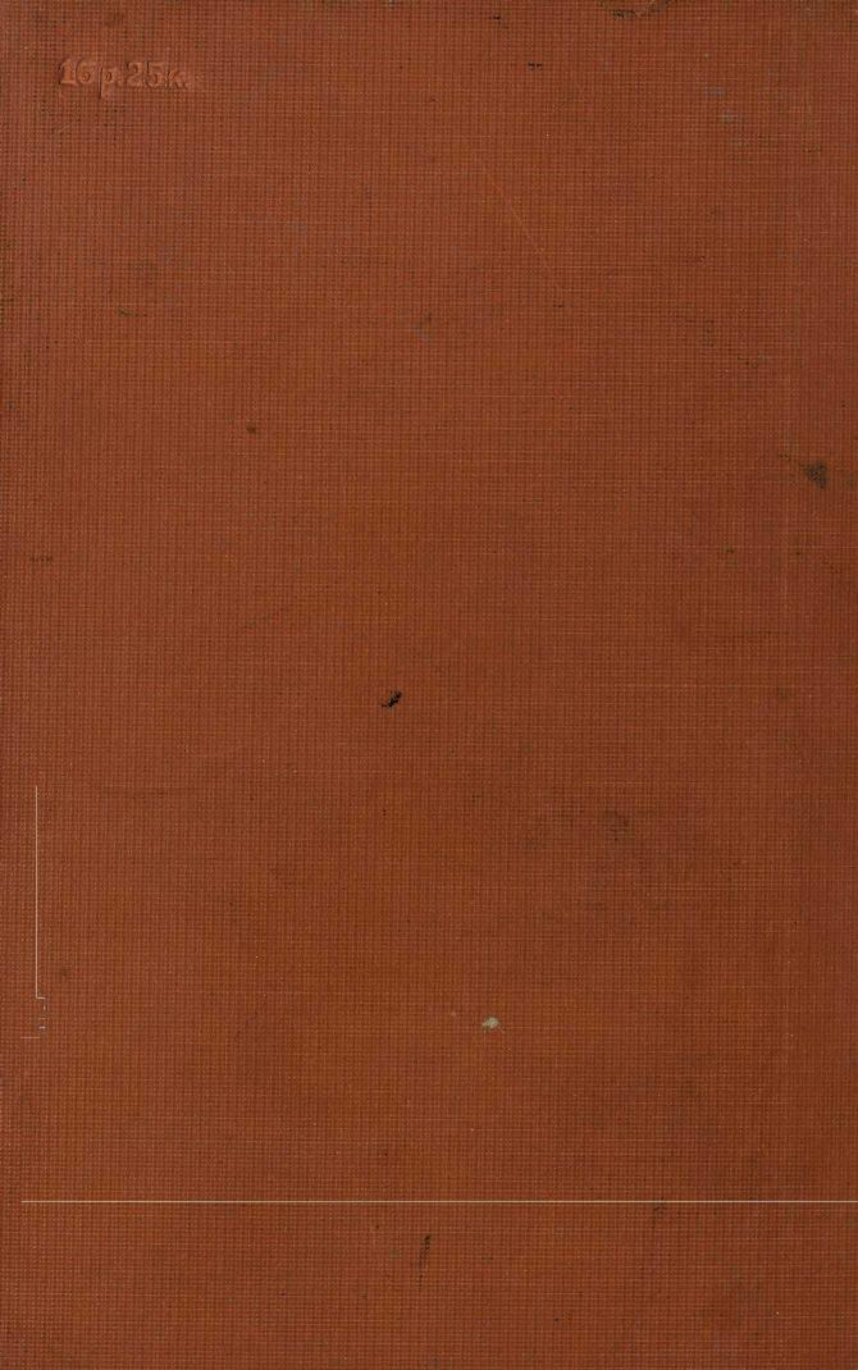
Сдано в набор 27/IX 1937 г. Подписано к печати 21/V 1938 г. Уполномоч. Главлита Б-40867 Тираж 3 000. Зак. тип. № 83. „Икусство" №8723. Печ. л. 13½+ +10 вкл. Бумага 82×110 — 1/32 д. листа

Отпечатано в 21-й тип. ОГИЗа треста „Полиграфкнига" имени Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11

Цена 14 р. 75 к.
Переплет 1 р. 50 к.

Художник книги
Г. С. СМЕЛОВА




16 р. 25 к.